

निवेदन

प्रस्तुत पुस्तक के लिखने की प्रधान प्रेरणा हमका अपने इन्टरमीजिएट और बी० ए० के विद्यार्थियों से मिली है। श्रीयुव जयशङ्कर 'प्रसाद' के नाटक अनेक परीक्षाओं के लिए पढ़ाए जाते हैं, और उनका अध्ययन कठिन है। विद्यार्थिगण प्रायः ऐसी पुस्तक या लेखों की कामना करते थे जिनमें वह नाटककार की कला के सम्बन्ध में कुछ सामान्य बातें जान सकें। हमसे अनेक बार इस प्रकार के कुछ लेख लिखने का अनुरोध किया गया। छास के भीतर बताई गई बातों की अपेक्षा वे लिखी हुई बातों का अधिक आदर करते हैं, क्योंकि इसमें उन्हें अपनी स्मृति और तर्कशक्ति पर उतना अधिक खोर नहीं देना पड़ता—यकी-यकार्ही सामग्री सदा उनकी सेवा के लिए प्रस्तुत रहती है।

यद्यपि, विद्यार्थियों को इष्टिगत रखकर, विचारणा की जटिलता या अतिविस्तार को यथाशक्ति दूर रखा गया है, और इस लिए कहीं कहीं हमको संकेतमात्र पर भी सतोष कर लेना पड़ा है, तथापि हमारा यह कर्त्तव्य अवश्य रहा है कि केवल रट लेने भर के संकेत ही इस पुस्तक में उन्हें न दिए जाएँ—उनकी स्वतंत्र विवेचनात्मक शक्ति को भी कुछ स्वाभाविक उत्तेजना मिले।
इस लिए पहले कुछ नाट्योपचारों को स्तिधारण जिज्ञासा के लिए छोड़ा की गई है और तदुपरान्त नाटककार के

‘प्रसाद’ को नाट्य-कला

लेखक

प्रो० रामकृष्णशुक्ल एम० ए०, ‘शिलीमुख’,
प्रामाण्यपक, हिन्दी और संस्कृत, युद्ध किस्मियन कालेज,
इलाहाबाद ।

प्रकाशक

मानसमुक्ता-कार्यालय ।

पुस्तक-प्राप्ति के स्थान—

१. मोहन्त लिमिटेड,

१-३, शिवचरणलालरोड, प्रयाग ।

२. लेखक ।

मुद्रक—पं० बलदेव प्रसाद मिश्र,
मिश्र प्रिंटिंग वर्कर्स, प्रयाग

निवेदन

प्रस्तुत पुस्तक के लिखने की प्रधान-प्रेरणा हमको अपने इन्टरमीडिएट और बी० ए० के विद्यार्थियों से मिली है। श्रीयुव जयशङ्कर 'प्रसाद' के नाटक अनेक परीक्षाओं के लिए पढ़ाए जाते हैं, और उनका अध्ययन कठिन है। विद्यार्थिगण प्रायः ऐसी पुस्तक या लेखों की कामना करते थे जिनमें वह नाटककार की कला के सम्बन्ध में कुछ सामान्य बातें जान सकें। हमसे अनेक बार इस प्रकार के कुछ लेख लिखने का अनुरोध किया गया। छ्वास के भीतर बताई गई बातों की अपेक्षा वे लिखी हुई बातों का अधिक आदर करते हैं, क्योंकि इसमें उन्हें अपनी स्मृति और तर्कशक्ति पर उतना अधिक धोर नहीं देना पड़ता—पकी-पकाई सामग्री सदा उनकी सेवा के लिए प्रस्तुत रहती है।

यद्यपि, विद्यार्थियों को दृष्टिगत रखकर, विचारणा की जटिलता या अतिविस्तार को यथाशक्ति दूर रक्खा गया है, और इस लिए कहीं कहीं हमको संकेतमात्र पर भी संतोष कर लेना पड़ा है, तथापि हमारा यह कर्तव्य अवश्य रहा है कि केवल रट लेने भर के संकेत ही इस पुस्तक में उन्हें न दिए जाएँ—उनकी स्वतंत्र विवेचनात्मक शक्ति को भी कुछ स्वाभाविक उत्तेजना मिले। इसके लिए पहले कुछ नाट्योपचारों को संधारण जिज्ञासा प्रत्यक्ष करने की चेष्टा की गई है और तदुपरान्त नाटककार के

सन्दर्भ में कुछ संक्षिप्त वक्तव्य दिया गया है। इस चेष्टा का एक उद्देश्य यह भी है कि पाठक केवल 'प्रसाद' के विद्यार्थियों के ही काम की न हो—नाट्यशास्त्र के दूसरे विद्यार्थी भी इसका उपयोग कर सकें। साथ ही, हम यह भी आशा करते हैं कि साहित्यिक अभिरुचि के इतर पाठक भी इससे अपना थोड़ा-बहुत मनोविनोद कर सकेंगे।

नाट्यकला का हिन्दुस्तान कराने में नाट्यशास्त्र के कुछ पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग करना पड़ा है। ऐसे स्थलों पर सुमते के लिए उनके पर्यायवाची विदेशी भाषा के शब्द ब्रैकटों में दे दिए गए हैं। जो शब्द हिन्दी में प्रचलित हो गए हैं उनके पर्याय नहीं दिए हैं।

पुस्तक बड़ी खा-खी में लिखी गई है। एक मास के भीतर इसका प्रणयन, प्रूफ-रीडिंग और छपाई, सब कुछ, हुआ है। अतः इसमें एक-दो नहीं, अमूल्य भूलें हुई होंगी। पुनरुक्तियाँ तो हुई ही हैं—जो विद्यार्थियों की दृष्टि से किञ्चित् अभिप्रेत भी थीं—भग्नव है, कहीं कहीं कुछ असम्बद्धता भी आ गई हो। कभी कभी हमको प्रेस में ही बैठकर कम्पोजिटर्स के लिए लिखना पड़ा है। एक एक पाराप्राक समान होता था और उससे सिर पर खड़े हुए चार चार कम्पोजिटर्स की मूस को बहलाना पड़ता था। प्रारम्भ में काम जरा शिथिलता से हुआ जिसके कारण अन्तिम पॉंच छै फर्में एक समाह के ही भीतर लिखे और छपाए गए। पुस्तक में छपाई की भी कुछ अशुद्धियाँ हैं, जिनके लिए पाठकों को प्रेस की असीम कृपा और प्रूफ-रीडिंग में हमारी असीम योग्यता का कृतज्ञ होना चाहिए।

हमको एक बात की और भी चूमा मॉंगनी है। हमारा विचार था कि पुस्तक के अन्त में 'स्कंदगुप्त' के ऊपर भी एक परिच्छेद देंगे, परन्तु समय की कमी के कारण हम ऐसा नहीं कर सके। यदि भविष्य में सम्भव हुआ तो हम अपनी प्रतिज्ञा की पूर्ति करेंगे।

इस पुस्तक को हिन्दी जनता के मध्य में भेजते हुए हम कुछ धबड़ा रहे हैं। श्रीयुक्त जयशङ्कर 'प्रसाद' हिन्दी अति श्रेष्ठ और प्रसिद्ध नाटककार हैं। हमारे हः उनकी कला के लिए बहुत बड़ी श्रद्धा है। इतनी भी हमने उनकी आलोचना लिखने का दुःसाहस किया यही हमारी धबड़ाहट का कारण है। हिन्दी में आलोचकों का काम को हम एक प्रकार से साहित्यिक साहसिकता ही समझते हैं। हिन्दी के पाठक हमारे इस प्रयास को किस दृष्टि से देखेंगे, यह उनकी मनोवृत्ति पर निर्भर है। 'प्रसाद' जी से हमारा कोई परिचय नहीं है। परन्तु हमने बहुत लोगों से सुना है कि वह हृदय के उदार हैं। हम अपनी त्रुटियों को जानने और उन्हें सुधारने के लिए तैयार ही नहीं, उत्सुक भी, रहेंगे। परन्तु किसी के प्रयास में सहसा किन्हीं व्यक्तिगत निमित्तों का संदेह कर लेना न तो राष्ट्रभाषा की मर्यादा को ही बढ़ाता है और न संदेह करने वालों के लिए ही शोभाकर है। इस सविनय संकेत के लिए हम चूमा-प्रार्थी हैं, पर हिन्दी का वातावरण अभी कुछ ऐसा ही है, इसीलिए इसकी आवश्यकता समझी गई।

नाट्यकला-प्राच्य और पाश्चात्य ।

प्राच्य

नाट्य और नाटक की भावना मनुष्य मात्र में समान होने के कारण नाटक का उदय सर्वत्र एक ही प्रकार से हुआ । मनुष्य मात्र में भिन्न भिन्न भावनाओं से प्रेरित होकर एक दूसरे का अनुकरण करने की प्रवृत्ति स्वाभाविक है । बच्चा तो अनुकरण करता ही है, बड़े लोग भी किसी को हँसो उड़ाने के लिए, कभी किसी के प्रति आदर-भाव से प्रेरित होकर, कभी अद्भुत के कौतूहल से, एक दूसरे का अनुकरण करते हैं । कालिज के विद्यार्थियों में, अपने शिक्षकों

नाट्य-प्रवृत्ति—
अनुकरण

को विह्वलनापूर्ण नकल करने की प्रेरणा, प्रतिवर्ष देमने की बात है। इसी प्रकार किसी और भावना के बशीभूत होकर लोग राम और कृष्ण के चरित्रों का अनुकरण करते हैं। अनुकरण करने की यही प्रवृत्ति नाटक का मूल है। भरत ने कहा है 'लाकृत्ता लुकरण नाट्यम्'। यही बात यूनान के आचार्य अरस्तूने भी कही है।

नाटक के प्रारम्भिक विकास की तमाम अवस्थाओं के अनुसरण करने की यहाँ आवश्यकता नहीं है। और न उसके हरय पक्ष की विवेचना ही इस म्यान पर की जाएगी। कहा जा सकता है—कहा जाता है—कि नाटक को उसके हरयता में अलग करना समीचीन नहीं है, जैसा कि 'अनुकरण' शब्द के तात्पर्य से भी स्पष्ट है। यह आपत्ति, एक प्रकार में, यथार्थ है। हम इसके सन्बन्ध में बाद में विचार करेंगे।

कथोपकथन, नृत्य और संगीत नाटक के मूलतत्त्व समझे जाते हैं। कहा जाता है, इन्हीं तीन तत्वों ने मिलकर नाटक के रूप को

जन्म दिया है। इस सिद्धान्त के आधार पर विद्वानों ने स्थिर किया है कि नाटक का बीज तत्वों के रूप में हमारे वैदिक साहित्य में मौजूद था। अनुकरण तो, बाल्य में, एक नहीं है। जब मनुष्य के मीठे अनुकरण की भा

जागरित होती है तो वह इन तत्वों की महायत्ना से नाटक अभिनय करता है। तथापि, देखने में आता है कि मनुष्य १२५० में संगीत, का एक प्रकार से, सर्वथा अभाव है। हाँ, १२५० में नाट्यशास्त्रों ने शास्त्रार्थ किया है। परन्तु नाटकों हम नृत्य के भी विशेष चिह्न नहीं पाते।

इसके अनन्तर नाटक के दश विभेदों का वर्णन है। उनके नाम हैं—नाटक, प्रकरण, भाषा, प्रहसन, हिम, व्यायोग, सम-
 वकार, वीथी, अङ्क और ईहामृग। वस्तु (विषय,
 दशविध नाटक या कथानक), नेता (नायक) और रस के
 भेद से ये विभेद उत्पन्न होते हैं। इन दश विभेदों
 में सब से प्रधान और आदर्श नाटक ही है।

भारतीय नाट्यशास्त्र में वस्तु, नेता और रस तीनों की समान
 उप से मुख्यता है। तथापि, देखने से मालूम होगा कि नेता और
 रस, वस्तु के ही आश्रित हैं। उपयुक्त वस्तु होने
 नाटक के तीन से उपयुक्त नेता और रस उसे अलङ्कृत कर
 प्रधान अंग- सकते हैं, परन्तु वस्तु ठीक न होने से नेता और
 वस्तु, नेता और रस का साधु प्रयोग निरर्थक है। इसका अभि-
 रस प्रायः यह नहीं है कि नेता और रस का कोई
 महत्व ही नहीं है। नेता और रस की असाधुता भी एक सुन्दर
 वस्तु को नष्ट कर सकती है। परन्तु नेता और रस से बिहीन भी
नाटक लिखा जा सकता है—हाँ, वह दूषित होगा। वस्तु के बिना
 नाटक की रचना ही नहीं हो सकती।

वस्तु की प्रधानता का एक कारण और भी है। वस्तु के ऊपर
 ही नाटक की योजना निर्भर रहती है और उसी के आधार पर
 नाटक को अंतरंग विवेचना की जा सकती है। हमारे नाट्योचार्यों
 ने इस बात को स्पष्ट स्वीकार नहीं किया है; परन्तु, संभवतः, वह
 इस बात को समझते थे। दशरूपककार ने शायद इसीलिए,
 पहले वस्तु की गणना की है और उसके अङ्गों तथा नाटकीय
 रचना-सिद्धान्तों का विवेचन किया है। तदुपरान्त नेता और रस
 की विवेचना की गई है। यों कह सकते हैं कि वस्तु एक भवन

या स्थूल शरीर है, रस आत्मा है और नेता शायद वाणी अथवा मन है। आत्मा से युक्त वाणी या वाणी से युक्त आत्मा के लिए वस्तु-मन्दिर अवरिहार्य है।

वस्तु दो प्रकार की है—आधिकारिक और प्रासंगिक। आधिकारिक वस्तु (Main plot) वह है जो आरंभ से अन्त तक वस्तु के दो प्रकार रहती है। प्रासंगिक वस्तु (Sub plot) प्रसंग आधिकारिक वस्तु की धीरे-धीरे में आधिकारिक की सहायता के लिए आ जाती है। नायक राम की कथा में सुग्रीव की कथा प्रासंगिक है।

आधिकारिक और प्रासंगिक, दोनों प्रकार की वस्तु प्रख्यात (legendary) हो सकती है, अथवा उत्पाद्य (imaginary), या मिश्र (mixed)। परन्तु देखने में आता है कि संस्कृत प्रख्यात, उत्पाद्य में नाटक के लिए प्रासंगिक प्रख्यात और मिश्र वस्तुओं का ही आश्रय लिया गया है। 'शकुन्तला' की वस्तु प्रख्यात है, यद्यपि उसमें मिश्र का तत्व भी वर्तमान है। 'उत्तर रामचरित' की वस्तु मिश्र है। 'मालती माधव' उत्पाद्य है।

यथार्थ में, एकान्त प्रख्यात वस्तु का नाटको में मिलना कठिन है। नाटककार इतिहास, जनश्रुति अथवा पुराणों के कथानक को लेकर कवि की हैसियत से पुनः उन्हें उपस्थित करता है, रूप लेखक की भाँति नहीं। वह अपनी कल्पना को, अपनी उड़ान को बलपूर्वक दृष्ट कर अपने ऊपर अत्याचार क्यों करेगा? स्वाभाविक ही है। अतएव, प्रसिद्ध गायकों को काव्य के रूप उपस्थित करके वह उनके अनेक छोटे-मोटे और स्वकर्म के लिए

अनावश्यक प्रसंगों को निकाल या बदल देता है, अथवा कुछ नए प्रसंग अपनी कल्पना द्वारा उनमें जोड़ देता है।

अपनी वस्तु का निर्धारण कर नाट्यकार नाटक के लिए उसका किस प्रकार संस्कार करे, इसके सम्बन्ध में हमारे आचार्यों ने बड़ी

सु-सूचना—गीत
विराद और वैज्ञानिक विवेचना की है। नाट्य-
कार जब किसी वस्तु को पसन्द करता है तो वह
यह भी जानता है कि वह उसमें किस बात को

धान रूप से दिखाना चाहता है। मान लीजिए, आप रामचरित
के उत्तरभाग को अपने नाटक का आधार बनाना चाहते हैं। तब
आप यह भी निर्णय कर लेते हैं कि इस उत्तरचरित में राम और
सीता का मिलन विशेष रूप से आकर्षक है और इसीको परिणाम-
रूप में सिद्ध करना आप के नाटक का उद्देश्य होना चाहिए।
अपनी वस्तु में कमी कमी ऐसा भी होता है कि इस परिणाम का
निर्याय होने के बाद वस्तु का निर्णय होता है। आप दो प्रेमियों
को आपस में मिलाना चाहते हैं और इस उद्देश्य से एक उपयुक्त
वस्तु की कल्पना करते हैं। वस्तु के इस परिणामरूप उद्देश्य को
नाट्य परिभाषा में 'कार्य' कहते हैं।

'कार्य' का निर्धारण हो जाने पर उसके बीजारोपण की
आवश्यकता प्रतीत होती है। अतएव, दो प्रेमियों को मिलाने
के लिए आप शायद उनके प्रेमोदय की कल्पना करते हैं,
क्योंकि प्रेम होने पर ही दोनों में मिलने की लालसा
उत्पन्न हो सकती है। परन्तु इसका कोई नियम नहीं है, कि आप
अपने 'कार्य' का बीजारोपण किम स्थान पर करते हैं। कुछ कवि
प्रेम की उदयावस्था का दिखाना अनावश्यक समझकर उस समय
बीजारोपण कर सकते हैं जहाँ पारस्परिक मिलन की कामना

को विशेष उन्नेजना मिलती है। रावण-वध के उपरान्त सौव-राम-मिलन दिव्याने के लिए जनक-गाटिका में वीज को हूँदना निरर्थक होगा। वीजारोपकी भूमि भिन्नभिन्न वस्तुओंकी विचित्रता और कवि के दृष्टिकोण पर निर्भर है। परन्तु वीज का होना आवश्यक है। परिभाषा में इसको 'बीज' ही कहते हैं।

५. 'बीज' और 'कार्य' वस्तु को दो सीमाएँ हैं। इनके बीच की अवस्थाओं में मचप रहता है। माली बीज बो देता है और धूप हो जाने पर अन्त में उसका फल खाता-खिलाता है। परन्तु इन दोनों अवस्थाओं के बीच में उसे कितना परिश्रम करना पड़ता है, कितनी कठिनाइयाँ भेलनी पड़ती हैं। कमी पाला गिरता है, कमी बाढ़ आ जाती है, कमी खेत में आग लग जाती है, और कमी बकरियों आफर खेत को ग्रा जाती हैं। इन परिस्थितियों में कमी इसको आशा होती है, कमी निराशा और कमी कि आशा। मध्य की ये अवस्थाएँ तीन हैं—विन्दु, पताका और प्रकरी। 'विन्दु' में जो बीज बोया जाता है वह अक्षुर हो कर दिखाई देने लगता है। 'पताका' और 'प्रकरी' मुख्य कथा के भीतर आई हुई प्रासंगिक कथाओं को कहते हैं। 'पताका' बड़ी कथा होती है और प्रकरी छोटी। रामायण में सुग्रीव और श्रमण की कथा इनके उदाहरण हैं। वस्तुके इन विभागोंको 'अव्ययप्रकृति' (Elements of plot) कहते हैं।

इसी प्रकार नाटक की गतिके भी पाँच विभाग किए गए हैं। उनके नाम हैं—आरम्भ, यत्र, प्राप्त्याशा, नियताति और फलागम। नाटकीय गति की ये 'अवस्था' (Stages of Action) कहलाते पाँच अवस्थाएँ हैं। इनमें 'फलागम' अवस्था 'कार्य' की समान्तर है। परन्तु शेष चार अवस्थाओं के लिए

चार प्रकृतियों का समान्तर होना आवश्यक नहीं है। उदाहरण के लिए, बीज का आरोप तो प्रेमोदय के प्रथम आगम में ही हो सकता है परन्तु आरम्भ मिलन-लाजसा में दृष्टिगोचर होता है।

ऊपर की समीक्षा से यह सहज में अनुमान किया जा सकता है कि पाँच अर्थप्रकृति और पाँच अवस्थाएँ नाटकीय गति के भिन्न-
 वृत्तमधिपति भिन्न परिवर्तनों में उदय होती हैं [अतएव, जहाँ नाटक की गति अपनी एक मरणि की सीमा को पहुँच कर दूसरी और मुड़ती है वहाँ संधि होती है। नाटकीय गति में पाँच परिवर्तन होने के कारण पाँच संधियाँ होती हैं—मुख्य, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श और उपसंहृति या निर्वदण। जहाँ बीजा-रोपण होता है वहाँ 'मुख' संधि होती। जहाँ बीज का अंगूर रूप में प्रथम दर्शन होता है वहाँ 'प्रतिमुख'। 'गर्भ' में परिस्थितियों का अधिक विकास हो जाता है। अंगूर बढ़कर वृक्ष बनने की तैयारी करने लगता है। नेत्र और उसके सहायक पत्र की प्राप्तिप्राप्त में पूर्ण उद्योग के साथ धमकी और दौड़ते दिखाई देते हैं। परन्तु इतने ही में 'अवमर्श' ने भयानक बाधाएँ उपस्थित करके निराशा उत्पन्न करती। पत्र ऑग्य में ओम्कज हो गया। किन्तु अन्त में ममन्त बाधाएँ दूर हो जाती हैं और 'उपसंहार' में पत्र हस्तगत हो जाता है।

‘शकुन्तला’ नाटक में, शकुन्तला-दुष्यन्त के प्रथम दर्शन में ही पारस्परिक प्रेम का उदय हो जाना 'मुख' संधि का आरम्भ है जो द्वितीय अंक के आरम्भ तक चलती है। इसके अनन्तर इस प्रेम का विस्तार होता है और तृतीय अंक के अन्त तक दोनों प्रेमी एक दूसरे से मिल लेते हैं। यहाँ 'प्रतिमुख' संधि समाप्त होती है। चतुर्थ अंक में 'गर्भ' संधि है, जब शकुन्तला अपने पति-

गृह के लिए प्रस्थान करती है और फल प्राप्य सा मालूम होता है। पाँचवें अंक में दुष्यन्त का अज्ञेय 'कारणों से' उदास रहना और शकुन्तला को न पहचानना 'अवमर्श' का सूचक है। 'यदि हम दुष्यन्त को नायक मान कर यह स्वीकार करें कि शकुन्तला के सुख-दुःख का वह भी महमोगी है तो 'अवमर्श' मयि छठे अंक के अन्त तक चलती है। यदि शकुन्तला एकान्त नायिका है और हमारी आधिकार्य महानुभूति उसी के साथ है और यदि दुष्यन्त फल का ही एक रूप है, तो हम इस संधि का अन्त वहीं समझेंगे जहाँ शकुन्तला पूर्णरूप से तिरस्कृत कर दी जाती है। जो हो, यह प्रश्न विवादप्रस्तुत है, क्योंकि संस्कृत-शास्त्र शायद नायक-विहीन नाटक को न स्वीकार करे। नायक और नायिका एक ही सत्ता या स्थिति के दो परस्पर-सबादी अंग हैं। परन्तु, इतना अवश्य कहा जाएगा कि नाटक में हमारी लगभग समस्त महानुभूति शकुन्तला के लिए ही रहती है, और जहाँ दुष्यन्त के प्रति हमारा कुछ आकर्षण होता है वहाँ भी परिच्छिन्न रूप से हमारी संवेदना शकुन्तला के लिए ही उत्तेजित होती रहती है। अस्तु। इसके बाद सातवें अंक में तमाम बाधाएँ दूर हो जाती हैं और वहीं नाटक का उपसंहार होता है।

कथावस्तु के संक्षेप में एक दो बातें और भी जानने की हैं। किसी न किसी रूप की फलप्राप्ति ही प्रत्येक नाटक का 'कार्य' होने का कारण दुःखान्त नाटकों की मत्ता भारतीय साहित्य में नहीं है। इसके अतिरिक्त 'मृत्यु' आदि अनेक बातें ऐसी भी हैं जिनका रंगमंच पर दिखाना वर्जित है, यद्यपि उरुमंग, जंगमानन्द आदि कुछ इने-गिने नाटकों में इन निषेधों पर ध्यान नहीं दिया गया है। निषिद्ध बातों में अधिकतर वही बातें हैं जो प्रायः ग्लानि या जुगुप्सा के भाव

पैदा करने वाली है अथवा जो व्यर्थ क्लान्तिकर है और इस प्रकार रस-परिपाक में बाधक होती है। अतएव विवाह, भोजन, स्नान उबटन आदि का भी निषेध है।

नाटककार केवल कथोपकथन द्वारा अपनी कथा प्रस्तुत करता है। वर्णन द्वारा परिस्थितियों और घटनाओं पर टीका-टिप्पणी करने अथवा समझाने का उसे अधिकार नहीं है। साथ ही उसको नाट्यवस्तु के लिए अधिक विस्तार घातक है। नाटक उतना ही बड़ा होना चाहिए जितना उचित अवधिके भीतर रंगमंच पर खेला जा सके। अतएव, नाटककार को बहुत सी ऐसी बातें छोड़ देनी पड़ती हैं जो दर्शकों या पाठकों की दृष्टि से मनोरञ्जक नहीं होतीं, यद्यपि उनका कथाप्रसार में यथेष्ट भाग रहता है। फिर, निषिद्ध बातें भी दिखाई नहीं जा सकतीं। परन्तु जीवन में उनका महत्व रहता है। किसी कथापात्र की मृत्यु कथा की समस्त भावी गति को ही बदल सकती है। ऐसी बातोंको दर्शकोंसे छिपाया नहीं जा सकता। उनकी सूचना देने के लिए नाटककार के पास दो प्रधान उपाय हैं—
 विष्कम्भक और प्रवेशक

‘विष्कम्भक’ और ‘प्रवेशक’। विष्कम्भकका प्रयोग अंक के प्रारंभ में होता है। इसमें सामान्य या निम्नस्थिति के एक या दो पात्र गत या आने वाले कथांशों की सूचना स्वगत या पारस्परिक बातचीत द्वारा देते हैं। प्रवेशक का प्रयोग नाटक के आरम्भ में नहीं किया जाता और इसके पात्र निम्नश्रेणी के होते हैं जो प्राकृत या प्रामाण भाषा में बोलते हैं। शकुन्तला नाटक में तृतीय अंक के पहले विष्कम्भक आया है और छठे अंक के पहले प्रवेशक।

✓ वस्तु के परचान् कथानायक और रस का विचार उपस्थित होता है। नायक का लक्षण है कि वह ‘विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष,

नेता प्रियंवद, रत्नलोक, शुचि, वाग्मी, रुद्रवंश, स्थिर,
 युवा, बुद्धि-उत्साह-स्मृति-प्रज्ञा-कला-मान से युक्त,
 शूर, रूढ़, तेजस्वी, शास्त्रचक्षु और धार्मिक होना

चाहिए। वह चार प्रकार का होता है—धीरललित, धीरशान्त,
धीरोदात्त और धीरोद्धत। ललित नायक कलानुरागो निश्चिन्त,
 सुगान्धेयी और कोमल स्वभाव वाला होता है। शान्त नायक
 विनयादि गुण से उपेक प्राप्त या वैश्य कुलोत्पन्न होता है।
 उदात्त नायक यलशाली, गंभीर, रुद्धचित्तवाना, जमाराज और
 अभिमान से रहित होना चाहिए। उद्धत के लक्षण दर्प, मानस्य,
 झल-कपट, विकल्पना आदि हैं। किन्तु नाटक का प्रधान नेता इन्हीं
 चार श्रेणियों में से कोई होना चाहिए। भिन्न भिन्न प्रकारके नाटकों
 और नाट्य विषयोंके लिए एक या दूसरे प्रकारके नायकका विधान
 है। नायक का मुख पौठमर्द, विट या विद्रूपक होना है। नायकका
 प्रतिद्वन्दी प्रतिनायक कहलाता है जो विविध दुर्गुणों से भरा रहता है।
 नायक के साथ साथ नायिका के भी अनेक भेद-उपभेद माने गए
 हैं। इनमें प्रथम और प्रधान—भुक्तीया, परकीया और मामान्या
 का है। नायक की भौति नायिका की भी सहायक-नायिकाएँ होती
 हैं। शास्त्र में नायक-नायिका के गुणों के सम्बन्ध में बड़ा लग्ना
 चौड़ा शास्त्रार्थ किया गया है जो यथार्थ में मनोविज्ञान के आधार
 पर है। परन्तु अपने अनिविस्तार के कारण वह परम अभावग्रस्त
 हो गया है।

वस्तु और नायक भाष्य हैं। रस उद्देश्य है। यह काव्य की
आत्मा है। आत्मा रूप में प्रत्येक प्रकार के काव्य में इसकी
मुख्यता सर्वमान्य है। अनिवार्य आधाररूप से,
 हम ने कहा है, वस्तु का प्रधानता है। परन्तु रम-
 विहीन वस्तु शोभाकर नहीं हो सकती, जिम्

प्रकार उद्देश्य-विहीन कर्म । इसी से रस के संबन्ध में, उसके उद्भव आदि के प्रश्न को उठाकर आचार्यों ने बड़ी बड़ी दार्शनिक मीमांसाएँ की हैं ।

११
रस क्या है ? काव्य की जिस असाधारण सामर्थ्य द्वारा हमको लोकोत्तर आनन्द मिले और हम काव्य के रसास्वादन में अन्य समस्त बातोंको इतना भूल जाएँ कि अपने को भी भूल जाएँ, वही रस है । इस रस को सामग्री काव्य में रहती है और उसकी अनुभूति का आधार हमारे हृदय के भीतर । हमारा हृदय भिन्न भिन्न परिस्थितियों में उत्पन्न होने वाले भिन्नभिन्न भावों का आगार है । इन में से प्रमुख नौ स्थायी भावों के आधार पर काव्य ने नौ रस माने हैं । स्थायी भाव को व्याख्या करते हुए दशरूपकार ने कहा है—‘विरुद्ध अथवा अविरुद्ध अन्य भावों से जिन में विच्छेद नहीं होता, बल्कि जो स्वयं अन्य भावों को समुद्र की तरह अपने में मिला लेता है वही स्थायी भाव है’ । इन नौ स्थायी भावों से जिन नौ रसों की उत्पत्ति होती है, वे हैं—शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीमत्स, अद्भुत और शान्त । एक नाटक में एक ही स्थायी भाव और उसके अनुकूल एक ही प्रधान रस होना चाहिए । नौ रसों में से कुछ परस्पर-विरोधी भी हैं और उगका एक साथ समावेश किया जाना उचित नहीं है । कभी यदि कवि के प्रौढोक्ति-समाश्रय से दो विरोधी भाव आ भी जाएँ तो कवि को चाहिए कि उनके विरोध को छिपा दे—दोनों के बीच में, कोई उभयानुकूल रस लाकर अथवा अन्य किसी प्रकार से । यथार्थ में, स्थायी भाव एक ही होता है—शेष सब कुछ अधीन रूप से उसकी सहायता के लिए प्रयुक्त होता है ।

इस प्रकार वस्तु नेता और रस की सहयोगिता तथा पारस्परिक

अनुकूलता में नाटक की रचना होती है। परन्तु नाटक को मानवा-
 व्यवसायों का अनुकरण माना गया है, जिसमें

सुंदर-प्रस्तावना दृश्यता का भावना को नहीं मिला गया है। अतः
 यथापि नाटक आरम्भ होने से पहले रंगमंच का

जलपुष्प आदि में मंस्कार होता था, माजिन्टे आकर अपना 'हाथ
 बैठाने' थे और नान्दी-पाठ होता था। तदनन्तर सूत्रधार देवता,
 ब्रह्मण या राजा की स्तुति में कुछ पड़ता था और विदूषक तथा
 पारिपाश्विक में कुछ बात चीत करता था। इसके पश्चात् स्थापक
 आकर अपनी स्त्री, पारिपाश्विक आदि में कुछ बात चीत करता
 हुआ प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से नाटक और नाटककार का
 परिचय देता था। नाटक के इस परिचय को 'प्रस्तावना' कहते थे
 और उसके बाद नाटक का आरम्भ होता था।

इतने तमाम प्रयत्न का नाटककार से कुछ संबन्ध नहीं था।
 अतएव, नाटककार अपने नाटकों में इसकी कोई चर्चा नहीं करते
 थे। तथापि मसृष्ट नाटकों में नान्दी के बाद प्रस्तावना दी रहती
 है। कुछ नाटककार नान्दी भी दे देते हैं, परन्तु अधिकांश 'नाचन्ते
 सूत्रधारः' का संकेत देकर प्रस्तावना आरम्भ कर देते हैं। नाटकों
 में सौ स्थापक का अस्तित्व भी दूर हो गया है और प्रस्तावना का
 काम सूत्रधार ही कर लेता है। वह कहीं बाहर से आकर घर के
 भीतर उत्सव आदि की तरह तरह की तैयारियाँ देखता है और
 स्त्री से उनका रहस्य पूछता है। स्त्री बतलाती है कि अमुक कवि
 का अमुक नाटक खेलाजाने वाला है। इसके बाद प्रकृत नाटक
 का अभिनय आरम्भ होता है।

पाश्चात्य -

पाश्चात्य नाटक और नाट्यकला का उद्गम यूनान में हुआ

है। यूनानी तथा पश्चिमीय नाट्यशास्त्र को सबसे पुरानी पुस्तक जो उपलब्ध है वह अरस्तू (Aristotle) के यूनानी कला 'पौयटिक्स' (Poetics) है। अरस्तू ने नाट्य के दो विभाग किए हैं—'ट्रैजेडी' (Tragedy) और 'कमेडी' (Comedy)। इन दोनों का अभिप्राय आजकल दुःखान्त और सुखान्त नाटक समझा जाता है। परन्तु अरस्तू के समय में इनकी भावना ठीक दुखान्त और सुखान्त की नहीं थी। उसकी व्याप्ति अत्र से कुछ अधिक थी। अरस्तू के अनुसार, जिन मनुष्यों के कर्मों का अनुकरण, ट्रैजेडी और कमेडी किया जाता है वे सामान्य जीवन के मनुष्यों से या तो ऊँचे होने चाहिए या नीचे। यह विकल्प ही सिद्धान्तरूप से ट्रैजेडी और कमेडी का विभेदक है। ट्रैजेडी में हम, ऊँचे आदर्श का अनुकरण करते हैं, कमेडी में निम्न का। प्रारम्भिक काल में, हम एक में देवी-देवताओं और मनुष्यों की कोई गाँठें हैं और दूसरे में शुद्ध तथा कुलित मनुष्यों पर व्यंग्य करते हैं। बाद में होमर के समय से कमेडी में हास्य का तत्त्व भी सम्मिश्रित हो गया जिससे लोगों की आकार या व्यवहार की असामान्य विशेषताओं को अतिरिक्त करके मजाक बनाया जाने लगा। पश्चिमी कमेडियों में आजकल भी, एकान्त हास्य तो नहीं, परन्तु हास्य-यिनाम की मात्रा यथेष्ट रहती है। हास्य-प्रधान या व्यंग्य-प्रधान नाटकों के वर्ग ही अनगण है। हिन्दी में अभी तक एकमात्र सुखान्तना ही कमेडी का चिह्न समझा जाता है, यद्यपि कामिक (Comic) का अर्थ लोग दूसरा मानते हैं।

सबसे पहले ट्रैजेडी और कमेडी, दोनों में, एक व्यक्ति केवल ट्रैजेडी-कमेडी कुछ गीत या कवित्त पढ़ा करता था। बाद में एक का भार और पात्र की योजना की गई और कथोपकथन

पर धोर दिया गया। पुनः बाद में, मोहोद्विज ने पात्रों की संख्या तीन कर दी और अनुकरण-कार्य में दृश्य-चित्र का भी समावेश दिया। कुछ और बाद, छोटी कथावस्तु के स्थान पर बड़ी कथा-वस्तु की स्थापना हुई और नाटक के अंकों की संख्या बढ़ाई गई। अरम्भ के समय तक नाटक इस विकास को पहुँच चुका था।

ट्रैजेडी और कमेडी में ट्रैजेडी भेद प्रकार की रचना है

ट्रैजेडी की परिभाषा ट्रैजेडी एक ऐसी कार्यावली का कार्य-रूप
जो निम्न में अनुकरण है-वर्तनरूप में नहीं-जो गंभीर

हो, पूर्ण हो, जिसका कुछ विशिष्ट आकार हो, जिसकी भाषा कला की दृष्टि में सब प्रकार में अलङ्कृत हो, और जो भय और दहशत के द्वारा इन भावों का उचित उद्रेक (उत्थान) में समर्थ हो।

“Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. By ‘language embellished’ I mean language into which rhythm, harmony and song enter. By ‘the several kinds in several parts’ I mean, that some parts are rendered through the medium of verse, others again with the aid of song”—The Poetics of Aristotle, Butcher’s Translation, p. 23.

भाषा के अलंकारों में लय, माधुर्य और गीत की गणना है। ये भिन्न भिन्न अलंकार नाट्य वस्तु के भिन्न भिन्न स्थलों में दिखाए जाने चाहिये।

अस्तु नाटक के छै तत्व बनलाए हैं—कथावस्तु, चरित्र, भाषा, दृजेंडी के छै तत्व विचार, दृश्य और गीत। इनमें प्लॉट को उसने सब से अधिक महत्व का माना है और दृजेंडी की आत्मा कहा है, क्योंकि हम अनुकरण मनुष्यों के कृत्यों का ही करते हैं और इन्हीं कृत्यों के आधार पर प्लॉट बनता है। प्लॉट के बाद महत्त्वक्रम में चरित्र आता है, तब क्रमशः विचार, भाषा, गीत और दृश्य। दृश्य को सब के बाद में इस लिए रक्खा गया है कि उसका कवि-कला से कोई संबंध नहीं है।

आदि, मध्य और अवसान—ये प्लॉट के तीन अंग हैं। प्लॉट दो प्लॉट के तीन प्रकार का है। शुद्ध (Simple) और संकीर्ण (Complex)। शुद्ध प्लॉट में नायक के भाग्य या परिणाम द्वै विषय-वैषम्य का कोई परिवर्तन किसी आकस्मिक या असंभावित और अनिष्टान घटना के कारण नहीं होता। संकीर्ण में होता है। आकस्मिक परिवर्तन या तो घटनाओं की सहसा विपरीत गति (Reversal) के कारण होता है, या दो पात्रों के सहसा एक दूसरे को पहचान लेने पर (Recognition)। एक व्यक्ति ने किसी दूसरे को मारने के लिए तलवार उठाई ही थी कि उसे तुरन्त किसी प्रकार मालूम हुआ कि जिस व्यक्ति को वह मारने जा रहा है वह उसका पुत्र है। यही Recognition या अभिज्ञान है। 'उत्तररामचरित' में लव और कुश को देख कर रामचन्द्र के मन में कुछ भाव उत्पन्न होते हैं जिससे उनका हृदय दोनों बालकों की ओर स्वतः खिंचने लगता है। बाद में उन्हें मालूम होता है कि दोनों बालक उनके पुत्र हैं। लव-कुश भी अपने

पिता को जान लेते हैं। इस प्रकार एक बर्षकर, अनर्थकारी युद्ध
रुक जाता है। वैषम्य और अभिमान संकीर्ण प्लॉट की अन्तर्ज्ञ
वेदना का दृश्य अपने अतिरिक्त, प्रत्येक ट्रैजेडी
में 'वेदना का दृश्य' (Scene of suffering)
रहना आवश्यक है। वेदना के दृश्य में कोई सांभाविक घटना
दिखाई जाती है, जैसे मृत्यु, नारोकि कष्ट, या पाव आदि।

वस्तु-विन्यास के चार तन्त्र हैं—प्रस्तावना (Prologue), उप-
संहार (Exode), अंक (Episodic) और ध्रुवक (Choric
song)। प्रयोग भारतीय नाटक की प्रस्तावना
वस्तु विन्यास के चार तन्त्र के दृष्टा होता था और वस्तु-प्रारंभ के ध्रुवक
के पहले आता था। एस्कोड ट्रैजेडी के उस
समय भाग को कहते थे जिसके बाद में कोई ध्रुवक नहीं होता
था। एपिसोड, दो ध्रुवकों के बीच का अंग होता था। इसमें यह
माझम होता है कि अन्तिम अंक या उपसंहारको छोड़ कर प्रत्येक
अंक के आरंभ और अन्त में ध्रुवक रहता था और ध्रुवकों की
संख्या रोज के बीच में बढे रहती थी। नाटक में कोरम को इस
प्रधानता को समझने हुए मैथ्यू आर्नल्ड ने लिखा है—

‘घटनाओं की प्रत्येक परिणतिके बाद, विचारशील दर्शकों
के मन पर उन घटनाओं द्वारा स्वाभाविक रूप में उत्पन्न होने वाले
संस्कारों को समाहित और संगठित करना ध्रुवक
का काम था। अन्ततः, वह नाटक के अन्त में
समय वस्तु के निश्चय और प्रभाव को आलोचना
करता था। दर्शकों के मन में ट्रैजेडी के अन्तर्गत प्रवाह में उत्पन्न
हुए प्रभाव को यदि गंतांश की स्मृति या आगन्तुकाश के संकेत
में पुष्ट किया जा सकता था तो उसको पुष्ट करना ‘आदर्श दर्शक’^१

^१ कोरम के गायकगण का वस्तु-अभिनय में कोई सम्बन्ध नहीं

का अधिकार था। दर्शकोंके भावों का संमर्ग करना, उनमें अनु-
रूपता लाना, उन्हें अधिक तीव्र बनाना—यही यूनानी ट्रैजेडी के
ध्रुव का सब से मुख्य प्रयोजन है।†

होता था अतः वे अभिनय के पात्रों में निमग्न रहते थे। इसी में
आर्नेस्ट ने उन्हें दर्शक कहा है।

† "The Chorus was, at each stage of the action, to collect and weigh the impressions which the action would at that stage naturally make on a pious thoughtful mind, and was at last, at the end of the tragedy, when the issue of the action appeared, to strike a final balance. If the feeling with which the actual spectator regarded the course of the tragedy could be deepened by reminding him of what was past, or by indicating to him what was to come, it was the province of the ideal spectator so to deepen it. To continue, to harmonise, to deepen for the spectator the feelings excited in him by the sight of what was passing on the stage—his is the one grand effect produced by the Chorus in Greek tragedy".—Matthew Arnold in his preface to *Merope*.

ध्रुवक के इस उद्देश्य को देखते हुए यह अनुमान होता है कि स्वभाव में विक्कम्भक और ध्रुवक, दोनों बुद्ध-बुद्ध मिलते-जुलते थे। दोनों गत और आगन्तुक घटनाओं की सूचना देते थे और दोनों का प्रयोग अंक के आरम्भ में किया जाता था। भेद शायद इतना था कि विक्कम्भक तो घटनाओं का स्वाभाविक सम्बन्ध बनाए रखने के लिए केवल उन घटकों की सूचना मात्र दे देता था जो अभिनय के भीतर नहीं दिखाई जाती थीं और ध्रुवक अभिनीत या अभिनेत्र कथारों का निरूपण कर दर्शकों को भाव-परम्परा को अधिक उत्तेजित करने के लिए प्रयुक्त होता था। साथ ही एक भेद यह भी था कि ध्रुवक के गायकगण 'आदर्श दर्शक' होते थे, परन्तु विक्कम्भक के वक्ता नाटकीय पात्रों में ही समझे जाते थे।

ग्रीक ट्रैजेडी के रचना-नियमों में जो सब में मुख्य बात है उसका जिक्र अभी नहीं हुआ है। यह है तीन समक (Unities) का सिद्धान्त। यूनानी ट्रैजेडी समय, स्थान और वस्तु के समक को मानती है। नाटकीय वस्तु की आधारभूत घटनाएँ यथार्थ जीवन में घटी हुई घटनाएँ अधिक की न होनी चाहियें, वे सब एक ही स्थान में होनी चाहियें, जिन से दृश्य-परिवर्तनों की आवश्यकता न पड़े; और नाटक की कथायन्तु (Plot) एक ही होनी चाहिये, अर्थात् एक नाटकीय घटना से अन्य उपयन्तु आदि न हों—यही उन तीन समकों का तात्पर्य है। प्रारम्भिक ग्रीक अभिनय की अमुविधाएँ ही इस समक-विधान का मूल कारण हैं।

वर्तमान पाश्चात्य नाटक और ग्रीक ट्रैजेडी के मूल सिद्धान्त

में सहानुभूति की बहुत कमी है। यूरोप के 'रेस्टोरेशन' (Restoration) और 'रिनेसेन्स' (Renaissance) काल के भीतर वहाँ वर्तमान की साहित्य-कला में बड़े बड़े परिवर्तन हो गए। प्राचीन नाटक इस से पहले इटली आदि के नाटकों में यूनानी आदर्श की आत्मा बहुत-बहुत अंशों में मौजूद थी। धीरे धीरे साहित्य में कल्पना और वैचित्र्य (Romance) की मात्रा बढ़ने लगी। इंग्लैण्ड में एलिजबेथ के काल में यह प्रवृत्ति अपनी चरमता को प्राप्त हुई और शेक्सपियर उसका प्रधान पथ-प्रदर्शक था। समय और स्थान के समस्त द्विधन-भिन्न हो गए, कार्य-ममक में भी संकुलता आ गई। ट्रैजेडी और कमेडी के विभेदक भावों में परिवर्तन हो गया। दोनों के अंशों को मिलाकर जो संकर-रचनाएँ हुईं उनका नाम 'ट्रैजि-कमेडी' पड़ा। कमेडी की हारमोनियाँ और उपहास की भावना को अलग हटा कर कमेडी दुर्गन्धपूर्ण नाटक का रूप रह गई और हास्योपहास नाटकों की प्रहसन आदि (farce, pantomime etc.) अलग अलग अनेक श्रेणियाँ बन गईं। साथ ही ट्रैजेडी की वेदनापूर्ण गर्भीरता को फम और फमेडी की विनोदशीलता को अधिक करने के लिए इन दोनों प्रकार की रचनाओं में मुख्य वस्तु के अंगीभूत प्रहसनात्मक प्रसंगों (Comic) का भी समावेश करने की प्रणाली पड़ गई। कॉरस का पूर्ण अस्त हो गया।

वर्तमान समय में पश्चिमीय नाटक की गति और भी बंधनमुक्त हो गई है। प्राचीन रचना-नियमों के बंधन को तोड़ कर वह एक-दम स्वतंत्र बन गई है। एलिजबेथ-काल के रोमैन्टिक नाटक में वस्तु-विकास की प्रायः पाँच या छह अवस्थाएँ दृष्टिगोचर होती थीं। आजकल के अधिकांश नाटकों में यदि देखा जाए तो, तीन ही रह गई हैं। वर्तमान नाटककार अपनी वस्तु का आरम्भ प्रायः

उस स्थान से करते हैं जहाँ रोमैन्टिक नाट्यकारों का मध्य रहा करता था। प्रारम्भ की अवस्थाओं को छोड़ कर वे अपनी वस्तु को विकसित रूप में लेते हैं और मंचपं के स्थल से प्रारम्भ करते हैं। अधिकतर आजकल की वस्तुओं का कोई विशेष या जटिल कथानक भी नहीं होता। वहाँ, सामान्य जीवन की दैनिक घटनाओं को लेकर एक वस्तु तैयार हो जाती है और उस की नींव पर एक उच्च श्रेणी का नाटक खड़ा हो जाता है। हम लोग अक्सर उन कलाकारों की प्रशंसा किया करते हैं जो 'कुछ' नहीं 'सब कुछ' बना कर दिखा देते हैं ('Make anything out of nothing')। इसका एक रहस्य शायद यह है कि आजकल लेखकों का ध्यान सामाजिक प्रभों की ओर विशेष रूप से जाता है और वर्तमान समय 'Art for Art's sake'—कला के लिए कला—के विवाद का युग होने पर भी लेखकगण सामयिक जीवन की जटिलताओं से आकर्षित हुए बिना नहीं रह पाते। सामाजिक या गार्हस्थ्य जीवन की किमी एक विचित्रता को लेकर उसका तत्काल और गहरा प्रभाव डालने के लिए वे वस्तु की जटिलता के झट्झट में नहीं पड़ते और वस्तु-विक्रम की परिचायक प्रारम्भिक अवस्थाओं को छोड़ देते हैं। पुराने साहित्य में जिस प्रकार मिश्र मिश्र भावों के परिष्कार द्वारा पाठकों पर प्रभाव डाला जाता था उस प्रकार आजकल नहीं होता। आजकल बड़ी प्रभाव विनोद (humour) या व्यंग्य के द्वारा अथवा मीठी या तीव्री चुटकियों लेकर किया जाता है। अतएव, हम देखते हैं कि वर्तमान समय में सामाजिक नाटक ही अधिक लिखे जाते हैं। हममें पहले सामाजिक नाटक बहुत कम लिखे जाते थे। क्या प्राच्य, क्या पाश्चात्य, दोनों ही साहित्यों में प्रख्यात वस्तु की ही अधिकता रहती थी। यूरोपीय साहित्य की वर्तमान प्रगति पर

अमरीकन साहित्य का भी कुछ प्रभाव हो सकता है। क्योंकि, वर्तमान समय में किसी प्राचीन अमरीकन जाति की मर्यादा न होने के कारण उनका कोई प्राचीन इतिहास या पुराण भी नहीं है। फिर, नई अमरीका ने जितनी जल्दी अपनी सर्वतोमुखी भौतिक उन्नति की है और अपने जीवन को उसने जितना अधिक व्यस्त और नानारूप बना लिया है उस को देखते हुए सामयिक जीवन की छोटी छोटी घटनाओं की ओर ही उसका ध्यान जाना स्वाभाविक है। इस प्रकार हम देखते हैं कि रूप और आकार की आवश्यकताओं की ओर वर्तमान नाटक उम्र हों से ध्यान नहीं देता जिस प्रकार प्राचीन कला में दिया जाता था। रूप-मीमांसा में आजकल केवल शैली ही द्रष्टव्य रहती है जो, यथार्थ में, भिन्न भिन्न अवस्थाओं में विषय और लेखक के ऊपर निर्भर रहती है। आजकल की नाट्यकला में भावों और विचारों की ओर विशेष ध्यान दिया जाता है और आलोचना में भी किसी पुस्तक के इन्हीं अंगों को विशेष रूप से देखा जाता है। उत्तरराम-और महावीर-चरितों में मधियों की असावधानता के कारण भवभूति का परिहृत-भण्डाली ने चहिष्कार कर दिया था। परन्तु अब कोई ऐसे ऊपरी ध्यान-विरोध नहीं हैं जिनके ऊपर ही कलात्मकता का दारमदार हो। अब आलोचक प्रायः यही देखता है कि नाट्यकार ने कैसा विषय लिया है और उसका किस प्रकार प्रतिपादन किया है।

परन्तु, दूसरी ओर, हम देखते हैं कि इतना विच्छेद हो जाने पर भी वर्तमान कला, जानकर या अनजान में, अंशतः ग्रीककला की प्रेरणा को ग्रहण करती जा रही है। जैसा कहा जा चुका है, आजकल कथावस्तु बहुत ही सानी तथा छोटी होती है। अतः उसमें प्रासंगिक कथाओं और उपकथाओं की प्रायः कोई संभावना

नहीं रह जाती। ग्रीक वस्तु यद्यपि बहुत सारी नहीं होती थी, परन्तु उममें प्रासंगिक कथाओं का अभाव-सा ही रहता था। ग्रीक वस्तु यथा-साध्य इतनी सक्षिप्त रहती थी कि उमकी वास्तविक घटना में एक दिन और एक रात से अधिक समय न लगे। वर्तमान समय में भी ड्यूमेन, वाइल्ड आदि प्रमुख नाटककारों द्वारा कुछ ऐसे नाटक लिखे गए हैं जिनकी वस्तु-घटना प्रायः एक दो दिन या उमसे कुछ ही अधिक अवधि की होती है। अतएव, कहा जा सकता है कि वर्तमान पाश्चात्य नाटक की एक अपनी ही रीति है जिस में पिछली कला-भावनाओं के कुछ चिह्न इधर-उधर मिल सकते हैं पर जिस में उनके किसी स्पष्ट प्रभाव का अन्वेषण करना अभी ठीक नहीं है।

हिन्दी-नाटक

हिन्दी नाटक का इतिहास कुछ विशेष पुराना नहीं है। सामान्य रूप से, भारतेन्दु के समय में उमका वास्तविक आरम्भ हिन्दी नाटक मान लेने में अधिक अतीचित्य न होगा। भार-
का आरम्भ- तेन्दु, न मालूम होता है, नाटकीय परिभाषाओं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का कुछ अध्ययन किया था। उन्होंने नाटक के ऊपर एक लेख भी लिखा था। हिन्दी में इस विषय का यही पहला लेख है। इस लेख में उन्होंने अपने समय में प्रचलित अन्य नाटकों का भी चित्र किया है। उनका कहना है कि उनके पिता बाबू गोपालचन्द्र का लिखा 'नहुष' नाटक हिन्दी का पहला नाटक है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को नाटक की प्रधान प्रेरणा वर्गीय नाटक से मिली। पन्द्रह वर्ष की आयु में ही उन्होंने बंगाल की यात्रा की थी। यहाँ उन्होंने बंगाली नाटकों का अभिनय देखा और

अंग्रेजों के सम्पर्क से उन्नीयमान बंग-साहित्य का परिचय प्राप्त किया। इन दोनों बातों का उनके भावी साहित्यिक जीवन पर बड़ा प्रभाव पड़ा। उनका प्रथम नाटक 'विश्वामुन्दर' बँगला का अनुवाद है।

यह विचार करना निम्सार होगा कि बंगीय रंगमञ्च पर उस समय विदेशीय मञ्च का कोई प्रभाव पड़ा था। विदेशीय मञ्च का भारत में अभी तक भी यथार्थ प्रचार नहीं हो पाया है। पर उस मञ्च के अनुरूप विदेशी नाटक उस समय तक अरुद्धी तरह आने लग गए थे। प्राकृतों में नाटक का एकदम अभाव होने के कारण पिछली शताब्दियों के लोग नाट्य-रचना और अभिनय के संस्कृत सिद्धान्तों से एकदम अनभिज्ञ थे। यूरोपीय संस्कृति के आगमन से पूर्व जिस प्रकार का साधारण अभिनय देश में प्रचलित था उसका रूप रासलीला और बंगाल की रघयात्रा आदि में देखने को मिल सकता है। ऐसी परिस्थिति में, अंग्रेजों नाटक के सत्त्व का भरपूर प्रभाव पड़ा हो, यह स्वाभाविक है। विदेशी नाटक आही चुके थे। उनके आधार पर इधर-उधर कुछ बँगला नाटकों का लिखा जाना और नवीन रचनाओं के अनुरूप मञ्च की धीरे धीरे नई संस्कृति होना अफस्यनीय बात नहीं है। गिरीशचन्द्र घोष और द्विजेन्द्र-लाल राय के नाटकों में हम उसी संस्कृति के लगभग पचास वर्ष के विकास का परिणत रूप देखते हैं।

अतएव, यदि भारतेन्दु के लेख में प्राचीन नाट्य-नियमों की जटिलताओं का कोई विरोध हमें दिखाई दे तो आश्चर्य की बात नहीं। हरिश्चन्द्र लिखते हैं —

“किन्तु वर्तमान समय में इस काल के कवि तथा सामाजिक लोगों की रुचि उस काल की अपेक्षा अनेकांश में विलक्षण

है, इसमें मप्रति प्राचीन मन अवलंबन करके नाटक आदि दृश्य काव्य लिखना युक्तिमगत नहीं बोध होता ।

X

X

X

“... नाट्य कला कौशल दिखाने को देश, काल और पात्रगण के प्रति विरोधरूप ने दृष्टि रखनी उचित है । पूर्वकाल में लोका तीन असम्भव कार्य की अवतारणा सभ्यगण को जैसी हृदयप्राहिणी होती थी, वर्तमान काल में नहीं होती ।

“अब नाटकादि दृश्यकाव्य में अस्वाभाविक मामलों-परिपोषक काव्य सहृदय मध्य—मंडली को निताव अरचिकर है, इस-लिए स्वाभाविकी रचना ही इस काल के सभ्यगण की हृदय-प्राहिणी है, इससे अब अलौकिक विषय का आश्रय करके नाटकादि दृश्य काव्य प्रणयन करना उचित नहीं है । अब नाटक में कहीं ‘आशीः’ प्रभृति नाट्यातंकर, कहीं ‘प्रकरी’ कहीं ‘विलोभन’ कहीं ‘सफेद’ ‘पंचसंधि’ वा ऐसे ही अन्य विषयों की कोई आवश्यकता नहीं रही । संस्कृत नाटक को भौति हिन्दी नाटक में इनका अनुसंधान करना, या किसी नाटकांग में इनको अलभपूर्वक भरकर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है । क्योंकि प्राचीन लक्षण रख कर आधुनिक नाटकादि की शोभा संपादन करने से उल्टा फल होता है और यत्न व्यर्थ हो जाता है ।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु ने प्राचीन नियमों की परतंत्रता को दूर करने की यथेष्ट चेष्टा की थी—व्यवहार ही में नहीं, सिद्धान्त रूपमें भी । ‘पञ्चमधि’ आदि नाट्यकला-सम्पादनके भ्रमकर और अप्रबोध साधन थे । उनसे स्वाभाविकता विगड़ने का

डर था। साथ ही भारतेन्दु यह भी मानते थे कि 'नाटक-आस्था-यिका की भाँति शून्य काव्य नहीं है।' अब, पञ्चसन्धि, आशीः आदि दर्शकों के लिए दुर्बोध या निरर्थक थे। क्योंकि, अभिनय की शीघ्रता और तत्कालित मनोवेगों के वेगपूर्ण उभार में दर्शक को इन पारिभाषिक अलंकारों का अनुसरण करने के लिए न तो अवकाश ही रहता है और न उनका ध्यान ही होता है। भारतेन्दु के मौलिक नाटकों में हम सूधि-नियमों के प्रति कोई प्रयाम नहीं पाते। तथापि, साक्ष्य होता है, कुछ अवस्थाओं में यह विरोध नामों की परिभाषा के आगे नहीं पड़ पाया है क्योंकि 'संकेत' 'विलोमन', आदि पारिभाषिक नाम होने हुए भी वस्तु और चरित्र की उन स्वाभाविक परिस्थितियों के ही शोचक हैं जिनका एक सफल नाटक में एकान्त निराकरण होना दुःसाध्य है।

परन्तु भारतेन्दु का 'संस्कृत का भी अध्ययन था। उन्होंने अनेक संस्कृत नाटकों का अनुवाद और संस्कृत नाट्यशास्त्र का अध्ययन किया था। अतएव, उसका भी कुछ संस्कार उनके मन पर न रहना अमंभव था। परन्तु यह संस्कार अध-संस्कार न था। वह विवेक से परिष्कृत किया हुआ था। भारतेन्दु लिखते हैं — "नाटकादि दृश्य काव्य प्रणयन करना हो तो प्राचीन समस्त रीति ही परित्याग करे यह आवश्यक नहीं है, क्योंकि जो सब प्राचीन रीति या पद्धति आधुनिक सामाजिक लोगों की मतपोषिका होगी वह सब अवश्य ग्रहण होगी।" तदनन्तर उन्होंने "संस्कृत नाटकादि रचना के निमित्त महामुनि भरतजी जो सध लिख गए हैं, उनमें जो हिन्दी नाटक-रचना के नितान्त उपयोगी हैं और इस काल के सहृदय सामाजिक लोगों की रुचि के अनुयायी हैं" उन का वर्णन किया है। इन नियमों में अन्यान्य बातों के अतिरिक्त प्रस्तावना और उसके पाँच प्रकार, चतुर्दशतियों, 'उपसंहार, प्ररोचना,

विघ्नम्भक आदि की भी गणना की गई है। नाटकके दस प्रकारका भी विवेचन है। लेखक ने इन सब की आवश्यकता को युक्तिद्वारा अपने लेख में स्वीकार किया है। उनका अनुवादित नाटक 'विद्यासुन्दर' प्रस्तावना आदि से विहीन है, परन्तु मौलिक नाटकों में उन्होंने अपने परिगणित तत्वों का प्रयोग किया है। नाटक के अतिरिक्त उन्होंने नाटिका भाण, प्रहसन, वीर्य भी लिखे हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने नाटक में प्राचीन और नवीन रूचियों का सामंजस्य स्थापित किया। कुछ तो प्राचीन नाट्य-नियमों से अपरिचित होने के कारण, और कुछ विदेशीय संस्कृति के संसर्ग से, हिन्दी नाटक के प्रारम्भ-काल में ही एक नए नाट्य-धर्म का आविर्भाव हुआ जो प्राचीन शास्त्र की ओर थड़ा रसता हुआ भी एक प्रकार की स्वातंत्र्य-भायना को पुष्ट करने लगा। परन्तु इतना स्मरण रसना चाहिए कि यह उत्क्रम बाह्यार्थनिष्ठ (Subjective) ही था, अधिकरणनिष्ठ (Objective) नहीं। अधिकरण की ओर अभी ध्यान ही नहीं गया था। जो वस्तु पहले-पहल हमारे सामने आती है, प्रारम्भ में उसके बाह्य रूप का ही संस्कार हमारे मन पर होता है। इसलिए हम देखते हैं कि भारतेन्दु ने वस्तु के आदर्श के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा है और न उन्होंने अपनी नाट्यवस्तुओं में किसी नए आदर्श का अनुसरण ही किया है। केवल अलौकिकता के ऊपर एक आक्षेप करके यह रह गए हैं।

हिन्दी नाटक के इतिहास में भारतेन्दु एक विशिष्ट युग उपस्थित करते हैं जिसका आरम्भ और अन्त उनके साथ ही साथ होता है। उनके बाद चिरकाल तक नाट्य-रचना का

उत्साह लेखकों में अधिक नहीं देखा गया। पञ्चाथ लेखक का पञ्चाथ नाटक कभी कभी भूले-भटके दृष्टिगोचर होगया तो होगया। जो थोड़े-बहुत नाटक बाद में देखने में आए, कहा नहीं जा सकता कि वे किन्हीं साहित्यिक सिद्धान्तों के आधार पर लिखे गए थे या केवल रचना-प्रवृत्ति के परितोष के लिए। इनमें भी मौलिक नाटक दो चार ही हैं जो भारतेन्दु-शैली के ढंग पर लिखे गए हैं। लाला सोताराम द्वारा अनुवादित गेस्मपियर के नाटक हिन्दी साहित्य की यथार्थ सम्पत्ति न बन सके। अतएव, उनसे हिन्दी-नाटक-रचना को न तो कोई प्रोत्साहन ही मिला और न वे हिन्दी नाटक के पथ-निर्धारण में कुछ महायक ही हुए।

भारतेन्दु की मृत्यु सन् १८८५ में हुई। यद्यपि उन्होंने अपने समय तक लिखे गए अनेक नाटकों और नाटककार का नामोल्लेख किया है, तथापि हिन्दी नाटक की अवस्था उस समय तक अच्छी नहीं थी। भारतेन्दु ने अपने लेख में भी इस पर खेद प्रकट किया है, और अपने नाटक 'सत्यहरिश्चन्द्र' की प्रस्तावना में भी। 'उसके बाद तो, बीस-पच्चीस वर्ष यह अवस्था और भी खेद-जनक रही 'महाराणा प्रताप' जैसे दो एक ही नाम लेने योग्य मौलिक नाटक लिखे गए जो भारतेन्दु ही की प्रणाली पर थे। हाँ, थियेट्रिकल कम्पनी के लिए लिखे गए नाटकों की संख्या अवश्य अधिक थी।

भारतेन्दु के बाद हिन्दी नाटक को दूसरी उत्तेजना द्विजेन्द्रलाल राय के प्रादुर्भाव से मिली। इस समय तक बंगाल में बहुत से अच्छे हिन्दी नाटक पर लेखक हो चुके थे और हिन्दी वाले उनका द्विजेन्द्रलाल राय और आकर्षित होकर उनके ग्रन्थों का खूब प्रभाव अनुवाद करने लगे थे। द्विजेन्द्र बाबू अपने समय के बंगाल के सर्वश्रेष्ठ नाटककार समझे जाते थे और हिन्द

के लेखकों तथा प्रकाशकों की अनुवादवृत्ति उनकी कीर्ति से उन्माहित हुए बिना नहीं रह सकती थी। द्विजेन्द्रलाल के नाटकों में भावुकता चरमकोटि तक पहुँची हुई थी—बंगीय साहित्य अधिकतर भावुकताप्रधान ही है—और उन नाटकों ने हिन्दी-जनता के मुख मनोवेगों पर महत्ता आपान कर उनकी रुचि को एक विशेष रूप से संस्कृत किया। यही कारण है कि राय के नाटकों का प्रचार हो-जाने पर गिरिशचन्द्र घोष, मनमोहन गोस्वामी आदि अन्य श्रेष्ठ परन्तु किञ्चिद् मंद्यन भावुकता वाले बंगीय नाट्यकारों के नाटक हिन्दी में अधिक लोकप्रिय नहीं हो सके।

द्विजेन्द्र तथा उनके समकालिक नाट्यकारों के समय में प्राचीन नाट्यपद्धति का आभास भी इतना निराशामात्र था। आधुनिक द्विजेन्द्रकाल की समय के प्राधान्य नाटकों का प्रवेश ही नहीं, नाट्य-पद्धति सम्यक् अध्ययन भी भारत, विशेषतः बंगाल, में हो चुका था। प्राधान्य संस्कृति का प्रभाव जिस प्रकार भारतीय जीवन पर पड़ा है उसी प्रकार भारतीय साहित्य पर भी पड़ा है। साहित्य पर तो द्विगुण रूप से—एक तो अनुकरण द्वारा, और दूसरे उस संस्कृति की अधिकतर भावनाओं को अपना बना लेने के कारण अंतरंग संस्कार के रूप में। इसका अनुमान इस बात से अच्छी तरह किया जा सकता है कि आधुनिक काल के इयूरोप, आ, या माईग के जो नाटक अब से सौ वर्ष पहले निरन्तर से अग्निमान् केर दिए जाते, उनमें अब हमें कला का सर्वोच्च गौरव दिखाई देने लगा है। संस्कृत के ढंग के नाटक अब यदि देशी भाषाओं में लिखे जाएँ तो शायद अधिक पसन्द न किए जाएँगे। हमारी रुचि तथा कलाभावना का परिष्कार, जो आशानक्रम से धीरे धीरे होता रहा है, हमारी साहित्यिक तथा मानसिक मत्ता का एक स्वाभाविक अंग बन गया है। इस परिष्कार का क्रमानुगत विकास

हमको नौ वर्ष के बंग-साहित्य में गोजने से भली भाँति मिल सकता है।

तथापि, देखने में आत होना है कि पश्चिमीय नाटक की चरम नवीनता अभी भारतीय साहित्यमें नहीं आई। इन्में, शा आदि रोमैन्टिक नाटक के नाटक द्विजेन्द्रलाल के समय में वर्तमान थे का प्रमाण। परन्तु द्विजेन्द्रलाल में हमको एलिजबेथ-काल के रोमैन्टिक और रोमैन्टिक नाटक की प्रगति ही प्रधानता के साथ प्राचीन भारतीय दिखाई देती है। पहले कहा गया है कि रोमैन्टिक नाटक की तुलना नाटक को प्लॉट जटिल होता था और सम्पूर्ण होता था, अर्थात् उसमें अरन्ध की दो हुई, आदि-मध्य-अन्त, तीनों अवस्थाएँ वर्तमान रहती थीं। पश्चिम के अधिकांश आधुनिक नाटक में तो आदि और मध्य का प्रारम्भ प्रायः लुप्त ही रहता है। सम्पूर्ण प्लॉट की दृष्टि से, यह कहा जा सकता है कि, भारतीय और पश्चिमीय सिद्धान्तों में भी कोई भारी भेद कार्य-व्यापार और कथा वस्तु के विभाग नहीं है। भारतीय नाटक 'आरम्भ' में आरम्भ होकर 'प्रयत्न', 'प्राप्त्यारा', और 'नियतानि' की अवस्थाओं को पार कर 'फलागम' में अपना अन्तमान करता था। पश्चिमीय नाटक में 'प्रारम्भिक घटना' (Initial Incident, जिसमें 'आरम्भ' या 'बीज' की परिस्थितियों सन्निविष्ट रहती हैं), 'विकास' (Rising Action), 'सीमा' (Climax), 'सम्प्रधारण' या 'निर्हरण' (Denouement) और 'उपसंहार' (Catastrophe) ये पाँच अवस्थाएँ हैं। भारतीय तीन अवस्थाएँ 'यत्न', 'प्राप्त्यारा' और 'नियतानि' प्राधान्य 'विकास', 'सीमा' और 'सम्प्रधारण' की पर्यायवाची अवस्था समानान्तर न होते हुए भी समाहाररूप से कार्य-व्यापार के समान परिमाण की परिचायक हैं। यदि प्राच्य

और पाश्चात्य में कुछ भेद पड़ता है तो वह 'फलागम' के कारण । क्योंकि भारतीय नेता जिस फल की इच्छा से कार्य में प्रवृत्त होता था उसकी प्राप्ति उसे होनी ही चाहिए थी—नाटक का अन्त सुख-मूलक होना आवश्यक था । इसी लिए 'फलागम' में पहले की तीन अवस्थाएँ 'यत्न' 'प्राप्त्यारा' और 'निश्चयान्ति' थीं । पाश्चात्य कला ने ऐसा कोई विशिष्ट विधान न होने के कारण उसमें 'प्राप्त्यारा', और 'फलागम' की कोई विशेष आवश्यकता नहीं रह जाती । अरस्तू ने बाद की चार अवस्थाओं के अलग अलग नाम न देकर परिमाणरूप में उन्हें अपनी 'दू'जियों' की परिभाषा में समाहित कर दिया है । नामकरण पिछली शताब्दियों के लेखकों की व्यञ्छेदार्थक विन्यास-अवस्था का फल है ।

परिमाण के अतिरिक्त शील की दृष्टि से भी दोनों कलाओं में कोई विरोध नहीं मालूम होता । भारतीय सुखान्विता के कारण जो थोड़ा बहुत विरोध दिखाई देता है वह यह देखते हुए दूर हो जाता है कि अरस्तू की दू'जियों के लिए भी यह निवान्त आवश्यक नहीं था कि वह दुःखान्त ही हो । जैसा कि हम देर चुके हैं, 'अभिज्ञान' द्वारा एक दुःखपूर्ण अन्त सुखपूर्ण बनाया जा सकता था । अरस्तू ने तो 'अभिज्ञान' को विवेचना करत हुए यहाँ तक कहा है कि जहाँ एक दुष्टता अभिज्ञान द्वारा होती होती दल जाती है वहीं सर्व श्रेष्ठ कल-साधना है ।— योंकि दू'जियों की परम आवश्यकता

यही है कि उसकी कथावस्तु गंभीर हो और वह भय तथा वेदना के दृश्य द्वारा मनोवेगों को उत्तेजित करने वाली हो। परन्तु, वास्तव में, यह सिद्धान्त ग्रीक ट्रैजेडी की ही संपत्ति नहीं है। हमारा विचार है कि कुरुण के पुट के बिना कोई भी रस उभ प्रभावोत्पादकता नहीं प्राप्त कर सकता और न उसमें सात्विक गंभीरता ही प्राप्त होती है। और, गंभीरता से रहित कोई भी कथा प्रौढ़ पाठकों या दर्शकों की रुचि नहीं कर सकती। संस्कृत नाट्यशास्त्रियों ने इस बात पर ध्यान रखी है और इसी हेतु उन्होंने 'नियताग्नि' की अलग एक अवस्था मानी है और 'निर्वहण' संधि की योजना की है। बिना संपर्प के किसी साहित्यिक वस्तु का उदय नहीं हो सकता— जिसमें संपर्प न होगा वह साहित्यिक न होगा और आनन्ददायिनी न होगी। हम यह सफते हैं कि संसार के दो सर्वश्रेष्ठ नाट्य 'अभिज्ञान शकुन्तला' और 'उत्तररामचरित' संस्कृत-नियमानुसार सुखान्त होते हुए भी यूनानी ट्रैजेडी की परिभाषा को मंजूर करते हैं। मानव हृदय में सम्बन्ध रखने वाले सिद्धान्त सर्वत्र एक हैं। अतः भारतीय और यूनानी परिभाषाओं में भेद होते हुए भी उनका तथ्य भिन्न नहीं है। जब संपर्प ही कथा का आनन्द है तो वर्तमान नाटक-कारों की उन प्रवृत्ति का भी रहस्य खुल जाता है जिसके कारण आधुनिक नाटकों का प्रारम्भ वस्तुविकास की आरम्भिक अवस्थाओं को छोड़ कर किया जाता है।

भारतीय तथा पाश्चात्य नाटकों के अंतरगत सिद्धान्तों का उतना परिचय प्राप्त कर लेने पर हम यह कह सकते हैं कि वस्तु-व्यापार और उसके परिमाण की दृष्टि से बंगला और हिन्दी नाटकों में किसी प्राचीन संस्कार या विदेशी प्रभाव को देखना विशेष रूप से सगन नहीं है। हाँ, इतना कहा जा सकता है कि यन्त्रों की श्रृंखला पूर्णरूप से तोड़ दी गई है। दुःखान्त नाटक भी लिखे गए हैं और

उद्देश्य को लेकर आरम्भ में अन्त तक तत्सम्बन्धी व्यापार-पुञ्ज को चित्रित करके उद्देश्यकी विजय दिखाई जाती थी। यही सिद्धान्त था, नियम था। प्राणिमात्र के मूल आदर्शों को इस प्रकार घटनाओं का स्वाभाविक परिणाम दिया कर आशा के संकेत द्वारा सिद्ध किया जाता था। इन्हीं घटनाओं में भलाई-बुराई के पारस्परिक प्रतिघात, ऊँचे-नीचे, धनी-निर्धन आदि सबके द्वंद्व का समावेश होसकता था—परन्तु गौण रूप से, प्रधान आदर्शों को न भूल कर, क्योंकि प्रधान आदर्शों की चेष्टा में छोटे-मोटे अन्य आदर्श स्वयं ही आ मिलते हैं। अतः, इस सामान्य आदर्शों के संकेत में व्यक्ति की चिन्ता भी नहीं होती थी। नेता समस्त द्वंद्व-संकुल मानवता का श्रेष्ठ प्रतिनिधि था और उसके मार्ग में बाधाएँ डालने वाला प्रतिनेता स्वाभाविक रूप से अश्रेष्ठ ही हो सकता था। अधिकांश अवस्थाओं में प्रतिनेता केवल प्रतिरूप परिस्थितियों का साधनमात्र रहता था, नायक का यथार्थ प्रतिपक्षी नहीं होता था। जहाँ वह प्रतिपक्षी होता था वहाँ भी नायक के समान प्रधानता का अधिकारी न हो सकने के कारण वह एक अप्रभुत सत्ता ही था। अतएव, इस कला में भिन्न भिन्न पक्षों की अवतारणा के लिए किसी उत्कट आपद् का फटूरपन नहीं देखने में आता। क्योंकि संपर्पजनक परिस्थितियों वगैरें विषय न होकर उसतुफान की भौति होती हैं जो एक विशुद्ध वातावरण में अकस्मान् उदय हो जाता है परन्तु जिन पर विजय पाकर चतुर नाविक शीघ्र अपने को शान्त समुद्र के बीच में पाता है। व्यक्ति या पक्षों की सकीर्ण सांप्रदायिकता से अतिमुक्त समग्र मानवता के साधारण उद्देश्य की ओर स्वाभाविक घटनाओं के परिणाम द्वारा अत्यंत परन्तु यथार्थ संकेत करना—यह साहित्यिक आदर्शवाद का पहिला रूप है। संस्कृत साहित्य का

आदर्शवाद यही है।

आदर्श का दूसरा रूप दो प्रातुत विपक्षों की कल्पना से प्रादुर्भूत होता है। दोनों पक्ष प्रधान रहते हैं। भेद केवल इतना होता है कि अन्त में या तो सत्पक्ष विजयी होता है, या अमत्पक्ष सुधर कर सत्पक्ष में मिल जाता है। इस प्रकार के दो पक्षों की जन्मभूमि प्रायः समामायिक समाज होता है जो आदर्श के भिन्न भिन्न दृष्टिकोणों से अनेक पक्षद्वन्द्वों में विभक्त किया जा सकता है। ऐसे साहित्य का नेता और प्रतिनेता समाज की इन्हीं टुकड़ियों का प्रतिनिधि होता है, सामान्य मानवता का नहीं। कभी कभी इस द्विपक्ष-कल्पना का आधार व्यक्ति भी होता है। ऐसी अवस्था में व्यक्ति को भिन्न भिन्न प्रलोभनों के स्थलमें ले जाकर उसकी सदसन् प्रवृत्तियों के द्वन्द्व के बाद उसका सुधार कराया जाता है। सामाजिक और व्यक्तिगत द्वन्द्व की इन दोनों परिस्थितियों की साधना के लिए कभी कभी एक गौण अवलम्ब का भी आश्रय लिया जाता है— किसी ऐसे निर्लिप्त व्यक्ति की योजना की जाती है जो देखने में महात्मा माछूम होता है और जिसके दर्शनमात्र में लोगों के सत्त्व को उत्तेजित करने की सामर्थ्य रहती है। जिस साहित्य में इस प्रकार का प्रयास रहता है उसमें भी स्वाभाविक घटनाओं के स्वाभाविक परिणाम द्वारा ही आदर्श-सिद्धि की जाती है। ऐसे साहित्य की कृतियों को अलग अलग देखने से उनके आदर्शवाद की चेष्टा वैसी स्पष्ट नहीं होती, परन्तु उनकी समष्टि का अध्ययन करने पर आदर्श-स्पष्टता का बेगस्रोत, जो उनके भीतर सामान्य रूप से महता रहता है, तीव्र हो उठता है।

तीसरे रूप में आदर्शवाद एकदम उपदेश हो जाता है। वहीं

कहीं तो इस आदर्श का रूप एकदम लेखक-बाजी हो ठठता है और कहीं वह किञ्चित् मंथन रहता है। लेखक-बाजी का सब में निरुद्ध उपाय यह है जिसमें लेखक स्वयं खम ठोक कर प्लेटफार्म पर आ जाता है और स्वयं अपने उपदेश का उद्गार करता है। नाटक में इस प्रकार के उपदेश की समायना नहीं। इस में कम निरुद्ध प्रकार यह है जहाँ लेखक स्वयं न बोल कर किसी पात्र को अपना प्रतिनिधि बना लेता है। उच्छट आदर्शवाद के नाटकों में ऐसे पात्रों का प्रयोग कर लिया जाता है जो आदर्शपात्रों को समझता-बुझता ही नहीं, उनके हादता-फटकारता भी है। सब से उत्तम उपाय शायद यह है कि जिसमें साधारण पात्र—एकदम अधोगत नहीं—आदर्शपात्र के कार्यों से उत्साहित होतें हैं और अपने को उन्नत बनाते हैं अथवा जिसमें वे स्वयं ही अपने अनुभवों की कटुताओं से खिन्न होकर अपना आचरण बदलने हैं। इस अन्तिम अवस्था में लेखक का जो उपदेश रहता है वह कहीं बाहर में नहीं आता वह मुक्तभोगी पात्रों के निवेद और स्वागतोक्तियों के रूप में ही हमारे सामने उपस्थित होता है। इसमें लेखक पात्रों के दुरनुभवों को किञ्चित् कट्टरपन और अतिरंजना के साथ चित्रित करता है, अतः उसका व्यक्तित्व छिपा नहीं रहता और इसीलिए इसकी गणना आदर्शवाद के तीसरे रूप में की गई है। इस तीसरे रूप का एक और स्वतंत्र प्रकार “दृष्टान्त-रचना” (Allegory) है जिसमें प्रायः मानव आचरण के अमूर्त धर्मों को सजीवबन् चित्रित करके उनका द्वन्द्व दिखाया जाता है। कभी कभी इन धर्मों के प्रतिनिधि-स्वरूप कल्पित पात्रों द्वारा मनुष्य या जीवात्मा की विश्वयात्रा और उसके उद्देश्य का संकेत करना भी दृष्टान्त-रचना का साध्य रहता है। संस्कृत में प्रबोधचन्द्रोदय नाटक

इस प्रकार की रचना है। ऐसी रचनाएँ उच्च काव्य के अन्तर्गत नहीं आती क्योंकि उनमें मनोवेगों के आधार पर सम्यक् रसपरिपाक नहीं हो पाता। वे, आनन्द की नहीं, म्वाध्याय की वस्तु होती हैं।

यथार्थवाद या वस्तुवाद सचत आदर्शवाद का विरोधी नहीं है। जब तक आदर्शवाद यथार्थवाद की दृढमिति पर रहता है तब तक दोनों निभ जाते हैं। क्योंकि जिम् प्रकार आदर्शवाद में आशावाद का आधार रहता है उसी प्रकार यथार्थवाद निराशावादी ही हो, यह आवश्यक नहीं। जीवन में आशा और निराशा, पाप और पुण्य, वेदों का सामन्तस्य है। यदि हम देखते हैं कि पापी को सफलता होती है या पुण्यात्मा को असफलता, तो यह भी हमारे विकास की एक सीढ़ी ही है। हास और विकास का द्वन्द्व अन्ततः विकास ही के लिए है। अतएव, यथार्थवादी जीवन की यथार्थता में प्रभावित होकर भी हमारे लिए निराशा की व्यञ्जना नहीं करता। आशा और निराशा के संकेत में लेखक का व्यक्तित्वमिला रहता है। यथार्थवादी इस व्यक्तित्व को सामने लाने के लिए लालायित नहीं रहता। जो लेखक पाप और कष्ट के यथार्थ दृश्य को देख कर हमेशा निराशा से दुखी रहता है और पाप और कष्ट को ही जीवन का रूप समझता है उसके लिए कुछ पश्चिमीय समालोचकों ने 'प्रकृतिवादी' (Naturalist) का नाम दिया है। यही प्रकृतिवादी आगे चल कर कभी कभी क्रोध और मुँहलाहट में समाज-सुधार के मिथ्या अभिमान को जन्म देता है और आदर्श को न समझता हुआ भी आदर्श में टोंग अड़ाने लगता है।

यथार्थवाद और वस्तुवाद का मज़ाड़ा भारतीय साहित्य में अंग्रेजों के आने के बाद से हुआ है। हमारे प्राचीन साहित्य में ये भारतीय साहित्य शब्द नहीं हैं। हमारी जीवन-चर्या का रूप बदला, में यथार्थवाद जीवन तथा व्यक्ति-सम्बन्धी नई नई भावनाओं की जगह का हमारे भीतर प्रवेश हुआ, जीवन-सर्प की जटिलताएँ बढ़ीं और हमारे सामाजिक आदर्शों में परिवर्तन हुआ। विधवा-विवाह, वर्ण-भीमांसा, राजनैतिक अध पात आदि अमरुप समझाएँ हमारे सामने आईं जो आदर्श स्थिति की कामना करती थीं। व्यक्ति-समाज का परम अंग होने के कारण, उसका सुधार भी आवश्यक हुआ। ललित साहित्य में मनोविज्ञान की महत्ता को स्वीकार कर व्यक्तिके अन्तर्द्वन्द्व पर जोर दिया गया। अन्तर्द्वन्द्व चरित्र-चित्रण का प्रधान साधन बना और व्यक्ति के आदर्शान्वेषण में सहायक हुआ। प्राचीन समय में जीवन की वर्तमान समझाएँ नहीं थी, साथ ही ललित-साहित्य सामाजिक प्रश्नों के हल करने का साधन भी नहीं समझा जाता था। हम देखते हैं कि प्राचीन कथा-वस्तुएँ अधिकतर प्रख्यात ही हैं, या जो अप्रसन्न भी हैं वे भी नितान्त सामाजिक न हो कर 'प्रख्यात' के ढंग पर अद्भुतता और वैचित्र्य (Romance) की ओर ही मुकती हैं। उस समय रम द्वारा ब्रह्मानन्दसंदोह की उद्भूति ही साहित्य का आदर्श थी। कविगण स्थायी साहित्य प्रसूत करना ही अधिक पसन्द करते थे।

आदर्शवाद के पिछले दोनों रूप अर्वाचीन समय की उपज हैं। मनोविज्ञान के आधार पर व्यक्ति का अन्तर्द्वन्द्व भी अर्वाचीन ही है। प्राचीन शास्त्र ने पहले ही नायक और नायिका के इतने विभाग और उपविभाग कर डाले थे और कवि उनके अनुसार चलने के

लिए इतना परतंत्र हो गया था कि नए अन्तर्द्वन्द्व दिखाने की चेष्टा की कोई गुञ्जाइश ही न रह गई थी। अब हम पुराने नायक-नायिका-भेद को अवेधानिक और उपहान्य समझते हैं और प्रत्येक लेखक अपनी अपनी रुचि के अनुसार अपने पात्रों का स्वरूप निर्धारित करने और उनका अन्तर्द्वन्द्व दिखाने के लिये स्वतंत्र है।

अतएव, काव्य में विचारतत्त्व की दृष्टि से बड़ा परिवर्तन हो गया है। द्विजेन्द्रलाल राय में हम इसको देखते हैं। नाट्ययस्तु की परम्परानुगत प्रकृपातता का संस्कार रखने हुये भी उन्होंने कुछ सामाजिक नाटक लिखे हैं। गिरीराचन्द्र घोष ने तो सष सामाजिक ही लिखे हैं। सामाजिक वस्तुएं अधिकतर किमी उद्देश्य से निरिचत की जाती हैं। इन सामाजिक नाटकों में उम उद्देश्य की कमी नहीं है और उसको सुलझाने में लेखक के भस्तिष्क की उर्वरता कीड़ा करती है। राय के ऐतिहासिक नाटकों में भी हम सर्वत्र किसी उष आदर्श की ओर एक स्पष्ट संकेत देखते हैं, यद्यपि उन्होंने कलात्मकता का अनुगुण रखने के लिये कहीं उपदेश की चेष्टा नहीं की है। प्रायः उनके नाटकों में हम आदर्शवाद के दूसरे रूप का दर्शन करते हैं। परन्तु इसमें भी उन्होंने अमन को सन् बनाने में प्रबर्बस्ती नहीं की है। इस दृष्टि से उनके नाटक एक आनोदकर और स्वारूप्यप्रद यथार्थवाद के बहुत समीप पहुच जाते हैं।

विदेश के संसर्ग से मय से बड़ा परिवर्तन जो हमारे साहित्य में हुआ है वह शैली का है। शैली किसी विषय को एक विरोध विदेशीय साहित्य ढँग से उपस्थित करने का नाम है। हम देख का शैली पर चुके हैं कि भारतेन्दु के समय में ही बँगला नाटक प्रभाव में प्रतावना आदि तिरोहित हो गई थी और

स्वयं भारतेन्दु ने भी कुछ 'नाट्यालंकारों' की अनावश्यकता पर जोर दिया था। शैली हमारे रहन-महन तथा मन की पद्धति का अनुसरण करती है। जब जिस प्रकार हम अपना मानसिक तथा सामाजिक विकास करते हैं तब उमों के अनुसार हमारा वर्णन-प्रकार भी होता है। द्विजेन्द्रलाल राय के समय तक प्राचीन वर्णन-विधि गफ्टम द्विभ्र-भिन्न हो चुकी थी, यहाँ तक कि प्राचीन नामों तक का अस्तित्व न रह गया था। यहाँ यह बात अवश्य ध्यान में रखने की है कि यद्यपि प्राचीन नामों और नियमों का अस्तित्व अब नहीं है, तथापि उनकी आत्मा विद्यमान है। नाटकीय वस्तु-भाषना में जो उपकरण परम आवश्यक हैं वे किसी न किसी रूप में रहेंगे ही। उदाहरण के लिए, हम प्रस्तावना या विष्कम्भक और प्रवेशक को ले सकते हैं। पश्चिम के रोमैन्टिक ड्रामा में ऊपर बताई गई पाँच अवस्थाओं के अतिरिक्त प्रायः एक प्रारम्भिक छठी अवस्था भी देखने में आती थी जिसे Exposition कहते थे। इसका उद्देश्य वही था जो प्रस्तावना का रहता था—वस्तुविषय की प्राथमिक परिस्थितियों का परिचय कराना। आजकल हमारे 'सम्पूर्ण' नाटक, देखने में, पहले ही दृश्य से आरम्भ हो जाते हैं परन्तु, वास्तव में, पहला दृश्य अधिकतर स्थिति-परिचायक के अतिरिक्त और कुछ नहीं होता। इसी प्रकार, विष्कम्भक या प्रवेशक के समान बीच नाटक में 'क्रैम' और बाद के यूरोपीय नाटक में 'सम्पूरण' या Interlude होता था। नाटक में लेखक के चक्षुष्य का स्थान नहीं होता और कथा की उपस्थित घटनाएँ प्रायः स्थान और अवधि के दीर्घ अन्तर से विभक्त तथा कभी कभी असम्बद्ध रहती हैं। उनके अनुक्रम को संगत करने के लिए ऐसे दृश्यों की आवश्यकता होती है जो अनुपस्थित घटनावली

की सूचना देते रहें। आजकल नाटकों में हम मध्यरंग या विष्कम्भक नहीं रखते, परन्तु अनभिनीत या अनभिनेय वस्तु के निर्देश के लिये अङ्को के भीतर ऐसे दृश्यों की योजना अवश्य रहती है जो व्यापारविहीन तथा अप्रधान पात्रों के कथोपकथन-रूप में सूचनामात्र के लिए होते हैं। पर किसी नाटक में इस प्रकार के लक्षणों को देखकर हमें यह न समझ बैठना चाहिये कि वे प्राचीन शास्त्र के प्रति किसी श्रद्धा के चिन्ह हैं। उनका रूप और प्रयोग पश्चात्य है और वे पश्चात्य प्रभाव के ही द्योतक हैं।

• द्विजेन्द्रलाल राय में हम पश्चात्य प्रभाव के सय लक्षण पाते हैं। इसके अतिरिक्त हम उनकी कुछ अपनी विदेशी प्रभाव के विशेषताएँ भी देखते हैं। वह विचारशील विद्वान् कथण और वक्ता थे। अतएव उन्होंने स्वयं भी कुछ सिद्धान्त उपस्थित शक्तिमत् विद्वांस किए हैं। नाटक में अन्तर्द्वन्द्व को अत्यन्त प्रधानता देना उनका पहला कार्य था। शैली की दृष्टि से, नाटक की भाषा में भी एक प्रकार की विशेषता सम्पादन करना, दूसरा। अन्तर्द्वन्द्व और विशिष्ट भाषा, दोनों भावुकता के साधक थे। भावुकता की इस साधना में अतिरञ्जना अवश्य हो गई है। उनकी भाषा में कृत्रिमता है।

“वर्तमान हिन्दी-साहित्य एक प्रकार से सदा बँगला का अनुकरण करता रहा है। बँगला ने अंग्रेजी का अनुकरण किया और हिन्दी ने बँगला का। आधुनिक हिन्दी का प्रारम्भिक साहित्य अधिकतर बँगला का अनुवाद ही है। तदुपरान्त उसी के आदर्श पर मौलिक रचनाएँ हुईं। उपन्यास, कहानी, नाटक, सब में यही बात देखने में आती है। भारतेन्दु शैली का एकमात्र नाटक जो

पिछले बीस वर्षों में प्रकाशित हुआ है, पं० माखनलाल चतुर्वेदी का 'कृष्णार्जुनयुद्ध' है। अन्यथा, द्विजेन्द्रलालराय का प्रभाव द्विजेन्द्रलालराय इतना गहरा हो चुका था कि नाटक के संबंध और हिन्दी नाटक में वर्षों तक उनके ग्रन्थ और सिद्धान्तों के अतिरिक्त और किसी प्रकार के आदर्शों की चर्चा ही नहीं थी। 'उम' का 'महात्मा ईसा' अच्छा प्रयास था, परन्तु वह राय का ही अनुयायी था। वही आवेग, वही व्याकुल स्पंदन, वही उच्च आदर्श का पक्षपात और वही भाषा—मग्न कुछ उसमें वही था। परन्तु 'उम' ने 'महात्मा ईसा', अपने पहले नाटक, के बाद ही नाटक लिखना बंद कर दिया। नहीं तो, अभ्यास से वह कुछ समय के उपरान्त हिन्दी में राय के नाटकों का समरूप एक स्वतंत्र साहित्य शास्त्र उपस्थित कर सकते। असहयोग की प्रेरणा ने कुछ लोगों में ऊँचे आदर्शों की लागूता वैसे भी उदित कर दी थी, और जिस समय तमाम संसार महात्मा गांधी और ईसा की तुलना कर रहा था, 'उम' ने नैतिक आदर्श और देशभक्ति की भावनाओं को एक में समाविष्ट कर अपना यह प्रथम नाटक लिखा था। असहयोग की उत्तेजना से और भी इधर-उधर, विशेषतः पंजाब में, अनेक नाटकों का प्रादुर्भाव हुआ, परन्तु वे साहित्यिक कोटि के न थे। असहयोग आन्दोलन का हास होने पर साहित्य का नवीन उत्साह भी मंद पड़ गया, और 'उम' ने भी एक दूसरी पद्धति को ग्रहण किया।

द्विजेन्द्रलालराय के ढेंग का एक अन्य नाटक जो 'महात्मा ईसा' के बाद लिखा गया श्रीयुत सुदर्शन का 'अज्ञान' है। इसमें 'महात्मा ईसा' की तडप नहीं है, परन्तु द्विजेन्द्रलाल की शैली का इसमें भी अच्छा अनुसरण किया गया है। श्रीयुत सुदर्शन

ने भी 'अखना' के बाद शायद कोई दूसरा नाटक नहीं लिखा। उन्होंने कहानी को ही अपना अधिकार-क्षेत्र रखा।

कहानी के दूसरे प्रसिद्ध लेखक 'प्रेमचन्द' ने भी दो नाटक हिन्दी के अन्तर्गत लिखने का प्रयास किया है। उन्होंने राय की नाटककार और शैली को ग्रहण नहीं किया है। वह 'उपन्यास-इनकी प्रणालियाँ सम्राट्' हो चुके थे, अतः उनके नाटक भी उपन्यासके ढँग के ही हैं। वे कथोपकथन के रूप में उपन्यास ही हैं और साहित्य की सम्पत्ति नहीं हो सके हैं।

इन साहित्यिक व्यक्तियों द्वारा, जिनकी साहित्य-प्रवृत्ति यथार्थ में दूसरे ही मार्गों में अग्रसर हुई थी और अग्रसर रही, भूले-भटके एकाध नाटक का प्रणयन द्विजेन्द्रलाल राय के उस प्रभाव की सूचना देता है जो हिन्दी में नाट्य-रचना की चेष्टा का कारण हुआ। यह चेष्टा स्वभावजात नहीं थी, इसी से ये लोग अपनी नाटक-रचना में कोई न्यायित्व न दिखा सके। हमको मालूम है कि 'महारमाईसा' लिखने से पहले 'उम', भी कविता या कहानी ही लिखते थे। यही वह अपने नाटक के बाद भी लिखते रहे हैं।

द्विजेन्द्रलालराय के प्रभाव से उत्पन्न नवीन उत्साह का दूसरा प्रमाण नए नए लेखकों द्वारा किए गये श्रीमंजी तथा वंगला के नए नए नाटकों के अनुवादों में मिलता है।

अपने अपने स्वतंत्र ढँग से लिखने वाले नाटककारों में मिश्र-बन्धुओं और पं० बदरनाथ भट्ट का नाम गणनीय है। मिश्रबन्धु विशेष रूप से नाटककार ही नहीं हैं। यथार्थमें, उनका मुख्य प्रयास हिन्दी साहित्य के इतिहास की ओर रहा है। तथापि जो एकाध

नाटक उन्होंने लिखे हैं उनकी एक अपनी हो रीति है। पं० बदरीनाथ मट्ट के नाटकों का एक अलग वर्ग है और श्रेष्ठता की दृष्टि से ये मिश्रबंधुओं के नाटकों से ऊपर है। मादगी और वातचीत की यथामाध्य स्वाभाविकता इनका प्रधान लक्षण है मट्टजी ने ग्रहमन भी लिखे हैं। ग्रहसन-लेखकों में श्रीयुत जी० पी० श्रीवान्तव भी प्रसिद्ध हैं, परन्तु उनकी कृतियों में साहित्यिक गुणों का अभाव है। अभी, थोड़े दिन हुए, श्रीयुत आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव ने भी 'अद्वैत' नाम का एक नाटक लिखा है। या हमारे देखने में भी नहीं आया है, परन्तु इसके विज्ञापनों में देखा गया है कि यह द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों को मात करने वाला है माकूम होता है, राय महाराय की मोहनी का प्रभाव अभी ३ वर्तमान है।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के द्वितीय और तृतीय दशकों में हिन्दी नाटक की अनेक प्रणालियाँ देखने में आई हैं। भारतेन्दु-प्रणाली और राय-प्रणाली के अतिरिक्त मत्स्य रीति से लिखने वाले लेखकों में प्रत्येक की अपनी अपनी प्रणाली है। मिश्रबंधु-प्रणाली, मट्ट-प्रणाली, और श्रीवान्तव-प्रणाली का उल्लेख हो चुका है। अप्रसिद्ध लेखकों में खोजने से शायद एक जयशङ्कर 'प्रसाद' दो प्राणालियाँ और निकल आवें। इस नाटकीय वातावरण में श्रीयुत जयशङ्कर 'प्रसाद' हमारे ध्यान को विशेष रूप में आकर्षित करते हैं। कुछ तो औरों की अपेक्षा अपने नाटकों की अधिक संख्या के कारण और कुछ अपनी रीतियों की प्रधान विशेषताओं के कारण, वह आज कल के नाटककारों में सब से अधिक प्रसिद्ध हैं। उनकी भी अपनी एक स्वतंत्र प्रणाली है, जिसे गणना-क्रम में हम 'प्रसाद-प्रणाली' कह

सकते हैं, और उसकी विशेषताएं इतनी अवलम्ब हैं कि उनकी कला विद्वानों के विवाद की वस्तु बन गई है। एक ओर तो प्रत्येक ऊंची परीक्षा में उनके नाटकों को ध्यान देकर उसकी विशिष्ट सत्ता को स्वीकार किया जा रहा है और दूसरी ओर दो तीन विरोधी अलोचनाओं या सम्मतियों द्वारा उसके महत्त्व को अनङ्गीकार भी किया गया है। अधिकतर इस विवाद की प्रवृत्ति दूसरे पक्ष की ही ओर है। जो लोग अपनी सम्मतियों प्रकाशित नहीं कराने हैं उनमें भी अधिकांश इसी पक्ष की ओर मुड़े हुए हैं।

जयशङ्कर 'प्रसाद' की नाट्य-कला

कला

✓ कला की भावना में हम सौन्दर्य-सृष्टि द्वारा मानव वृत्तियों के सापत्न्य की कामना करते हैं। कला का उद्देश्य है इस संसार के द्वेष-कलाप से ग्रस्त मानव को ऊँचे भावलोको में लेजाकर उसके लिए आनन्द-अयोति का प्रसार करना। सौन्दर्य किसको आनन्द नहीं देता ? उदावना है। अथवा जो आनन्द देता है वही सौन्दर्य है। तथापि सौन्दर्य और आनन्द के इस मञ्जुल युग्म में एक स्थायी और सार्वत्रिक सम्यन्ध-निर्वाह की आवश्यकता है जिससे कि जे

हमें आनन्द देनेवाला है वह दूसरों को भी आनन्द दे सके, जो यहाँ मुरार की चर्पा करता है वह अन्यत्र भी अपने अभिप्रेत में पिपासुओं की तृप्ति को दूर कर सके। तभी वह सात्त्विक सौन्दर्य की कैद में आसकेगा। चन्द्रमा मर को आनन्द देता है, इसमें वह सुन्दर है। परन्तु पुत्र का वानमुख उममें भी अधिक सुन्दर है, क्योंकि वह अधिक, और सर्वदा, आनन्द देता है। इसीलिए हमें मुरारचन्द्र कहते हैं। तुलना में तुलित की अवहेला ही तो है—और तुलनाय का शृंगार। अनुभव बनजाएगा कि चन्द्र-वर्णन इतना अधिक जनता को मोदकारी नहीं होता जितना कि वास्तव्य में प्रपूरित सरस काव्य।

विश्व-भर का सौन्दर्य प्रत्येक मनुष्य के लिए प्रति समय उपलब्ध नहीं। हिमवान् की हिमशिखारों का हमारे लिए इन समय अस्तित्व नहीं है। कला सत्य सौन्दर्य की उसकी अनुपस्थिति में सृष्टि करती है। यही कारण है कि दूर बैठे प्रियजन का हम उनके चित्र द्वारा हर समय साक्षात्कार कर सकते हैं। मन्वक्तव्यों का यही लक्ष्य है।

इस लक्ष्य से मिलता-जुलता कला का एक लक्ष्य और भी है। वह कलाकार के अन्तःकरण या हृदय को कर्नाटिक के कला दो हृदयों—अन्तःकरण का हृदय तक लेजाकर दोनों में का मूक मैत्री कराती है। कलाकार जिस भाव या पदार्थ का साक्षात्कार जिस रूप में करता है उसे वह उन्मीरूप में रसिक को प्रत्यक्ष कराने का प्रयत्न करता है। साक्षात्कार कला-जनक का परम कर्तव्य है अन्यथा, अपने विषय में स्वयं अपरिचित होने के कारण वह उसे दूसरे तक नहीं पहुँचा सकेगा।

जो कला रमिक में प्रत्यक्षता का अनुभव नहीं लाती वह कलाकार में भी प्रत्यक्षानुभव की हीनता को ही सूचित करती है और 'कला' नाम की अधिकारिणी नहीं । काव्य-कला के सम्बन्ध में पढ़ा जाता है कि कवि का प्रत्यक्ष मानस प्रत्यक्ष होता है । यह सत्य है; परन्तु मानस प्रत्यक्ष कभी न कभी, किन्ती न किन्ती स्तर में, शारीरिक प्रत्यक्ष पर ही निर्भर रहता है ।

साक्षात्कार-मिद्वन्त के आधार पर हम कह सकते हैं कि मानव अनुभवों का संगठन करना और मनुष्य-जीवन के अन्तर्गत तथ्यों के अनुसार उनको क्रमबद्ध करना प्रत्येक कला का काम है । परन्तु कुछ कलाकार तो स्यूत अनुभवों के विवरण पर अधिक धोर बैठे हैं, और कुछ इन अनुभवों के निर्देशक उन नियम रहस्यों को खोजने में लगे रहते हैं जो सर्प प्रकृति के मूल हैं । पहले प्रकार के कलाकार अवस्था के चित्रण में, कभी नैकेत और कभी वर्णन द्वारा, इन भावों का उद्गार करके आनन्द-प्रदान की चेष्टा करते हैं, और दूसरी प्रकार के, इन व्यवस्थाओं के भीतर प्रकृति के निमित्तों और प्रयोजनों को देखकर उनके सिद्धान्तों का व्यञ्जना करते हैं । एक में हृदय की शुद्ध एति का अधिक प्रयास रहता है, दूसरे में हृदय के माय मन की एति का भी ।

अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए कला भिन्न भिन्न रूप ग्रहण करती है । त्यक्ष, चित्र, संगीत, काव्य उसके भिन्न भिन्न रूप हैं ।

काव्य-कला इन सब में श्रेष्ठ है । उपन्यास कथा में नाटक कहानी, पद्य-गद्य-कविता, नाटक आदि काव्य के अनेक प्रकार हैं । प्रत्येक प्रकार का अपने पृथक् पृथक् मार्ग है और प्रत्येक के 'आचरण' के लिए कुछ नियम हैं । नाटक के नियमों और उसके विकास के सम्बन्ध में हम

थोड़ा-बहुत जान चुके हैं। नाटककार की सभ से वही कठि-
नता यह है कि कुछ रंगसकेजों को छोड़ कर उसे कहीं भी
अपनी ओर से कुछ वहने का अधिकार नहीं है—वह अपने
व्यक्ति को कहीं भी प्रकट नहीं कर सकता। दूसरी कठिनाई

जिसका उसे सामना करना पड़ता है इस बात में
नाटक की समझी जाती है कि उसे अपनी कृति में अभिनय
को कठिनाई की संभावना का भी ध्यान रखना पड़ता है।

दूसरी कठिनाई ही से पहली कठिनाई का भी उद्भव
होता है, क्योंकि उसके कारण नाटककार के पास कथोपकथन को
छोड़ कर और कोई माध्यम नहीं रह जाता। इसी माध्यम के द्वारा
उसे अपने वस्तु-व्यापार का प्रसार करना पड़ता है, इसी के द्वारा
चरित्र-चित्रण, और इसी के द्वारा वह अपना संदेश कहता है।

यह निर्विवाद है कि माध्यम की दृष्टि से कथोपकथन और
अभिनय की दृष्टि से क्रिया-व्यापार (action) नाटक के पहले
आवश्यक तत्त्व है। अन्य बातें जैसे और प्रकार के पात्रों में
सामान्य हैं वैसे ही नाटक में भी। इन दो तत्त्वों के सुचारु प्रयोग
से नाटककार अन्य बातों में सुगमता से मफल हो सकता है।

प्रभाद के नाटक

अतएव, कथोपकथन और क्रिया-व्यापार के सदुपयोग में
ही किसी नाटककार की विशेषता देखी जा सकती है। इसके बाद
उसकी शैली और उसके विचार, उसकी विशेषता के सम्पादक
होते हैं। हिन्दी के नाटककारों में जो एक एक लेखक का
एक एक वर्ग है उसे हमने देखा है। उनमें श्रीयुक्त जयराज

कारण इन समान नर नर प्रयासों में उन्होंने कहीं भी भेदपन नहीं आने दिया है। माघ ही उनकी शैली की स्वभाविक विशेषता मत्र में समान रूप से अपना छाप छोड़ती हुई दृष्टिगोचर होती है।

हिन्दी नाटककार के ऊपर देश और काल की परिस्थितियों का कहीं तक प्रभाव पड़ा है इसका पता लगाने के लिए, हमको माघन है, उसकी शैली और विचारधारा का हमको जयराहु 'प्रसाद' अन्वेषण करना पड़ता है। यदि उसकी शैली के नाटकों में देश- और विचारधारा यत्र-तत्र असम महत्त्व की हैं, काल का प्रभाव : अर्थात् यदि उनका क्रमरा विकास हुआ है, तो नाटकों का हमें उस विकास के क्रम को देखने की आवश्यकता रचना-क्रम है। शीघ्रतः जयराहु 'प्रसाद' की शैली और विचार का क्रमरा विकास हुआ है। परन्तु, दुर्भाग्य से, उनके विभिन्न नाटकों के रचना-क्रम को जानने का हमारे पास साधन-विशेष नहीं है। अधिक से अधिक यह कहा जा सकता है कि 'विचारधारा' में संगृहीत उनके दो रूपक शायद उनकी सर्वप्रथम रचनाओं में से हैं। उनका प्रथम नाटक जो स्वतंत्र रूप से प्रकाशित हुआ वह 'विचारधारा' है। 'प्रसाद' 'राज्यप्री' को अपना प्रथम ऐतिहासिक रूपक कहते हैं जो पहले-पहल 'इन्दु' में प्रकाशित हुआ था। परन्तु स्वतंत्र प्रकाशन के क्रम में यह सब से निम्न नाटकों में से है। नाटक की मूमिका में लेखक ने इसके सम्बन्ध में कहा है—“उस समय यह अपूर्ण ही-सा था, वर्तमान रूप इसका कुछ परिवर्तित और परिवर्धित है, किन्तु मूल में नहीं।” ‘मूल’ से अभिप्राय यहाँ शायद केवल कथा-भाग से है; अतएव, शैली के अध्ययन में, पचास बात को छोड़कर,

यह नाटककार के प्रारम्भिक विकास की समुचित सूचना कदाचित् न दे सके। प्रकाशन-क्रम में 'विशाख' के बाद 'अजातशत्रु', और फिर 'जुनमेजय का नागयज्ञ' आते हैं। 'स्कंदगुप्त विक्रमादित्य' इन के बाद का है।

प्रकाशन-क्रम रचना-क्रम का अनुसारी न होने के कारण जो कठिनता उपस्थित होती है उसमें थोड़ी-सी कमी इस आशा से हो जाती है कि 'प्रसाद' जैसे कलानुयायी लेखक ने प्रकाशन के समय उनका थोड़ा बहुत संशोधन अवश्य किया होगा। कदाचित् ऐसी ही बात है भी। 'राज्यश्री' इसका प्रमाण है। 'अजातशत्रु' के बाद के संस्करणों में भी संशोधन किया गया है। 'विशाख' पहले संस्करण के बाद दुबारा छपा है या नहीं, यह हमें नहीं मालूम। परन्तु यदि छपा है या छपेगा तो उसमें भी संशोधन होंगे, ऐसी आशा की जा सकती है।

रचना-शैली का विकास

'प्रसाद' की प्रारम्भिक रचनाओं में 'सज्जन' को देखने से हमें उनके प्राचीन से अर्वाचीन की ओर उत्तरोत्तर प्रसार की प्रथम अवस्था का परिचय मिलता है। 'सज्जन' 'सजन' में संस्कृत गीत पृष्ठों का एकान्ती रूपक है। इसकी शैली के हिन्दू रचना संस्कृत, तथा हिन्दी की पुरानी, शैली की है। आरम्भ में 'नान्दी' दिया हुआ है। उसके बाद सूत्रधार आता है और अपनी स्त्री से नाट्याभिनय का प्रस्ताव करता है। बातचीत में चातुरी से सज्जनता का संकेत हो जाने पर स्त्री को 'सज्जन' का स्मरण हो आता है और उसी का खेला जाना निश्चित होता है। फिर सूत्रधार अपनी पत्नी से कुछ

गाने की प्रार्थना करता है कि इतने ही में नेपथ्य से नान्दी—
 मृदंग की ध्वनि सुनाई देती है और पत्नी कहती है—
 प्रस्तावना “अथ तो महाराज दुर्योधन के समक्ष ही मैं गाना
 आरंभ हुआ है।” पति उत्तर देता है—“क्या अभि-
 नय आरंभ हुआ ? तो चलो जल्दी चनें।” इसके बाद दृश्य बदलने
 पर दुर्योधन को समक्ष दिखाई देती है। प्रकृत अभिनय का
 आरम्भ होता है।

‘सञ्जन’ के कथोपरधन में इधर-उधर पद्य का भी सम्मिश्रण
 है, जैसे संस्कृत नाटकों में हुआ करता था।
 कथोपरधन आदि- पात्रगण अनेकों गणों के पुत्रों के लिए पद्य
 मरतवाक्य का व्यवहार करते हैं जो दृष्टान्त रूप में होता है।
 इस प्रकार हम नाटक के पद्य का ढंग भी
 संस्कृत का जैसा ही है। एक उदाहरण देखिए :—
 “सेनापति—मैं स्वामी के आशानुसार शिष्टता के साथ बह रहा हूँ,
 नहीं तो दूसरी प्रकार से आप लोगों का आवर किया जायगा।
 क्योंकि—

प्रथम रात्रि महामति मान को ।
 शुवि वताशी नीति शिषान को ॥
 यदि न मानि मूल्य देऊ मों ।
 तब को हठि दण्ड अनेक सों ॥”

प्रकृति-वर्णन में प्राचीन नाटक को मूर्ति किसी प्राकृतिक दृश्य
 से आचार अथवा नीति का कोई तत्त्व-निरूपण करने की प्रायः
 चेष्टा की गई है। जैसे—

“जे जाइ एहिजग रिग मर मोद गाने,
है बादलो रिखत मंद तरंग सने ।
देजे निंदे एहि लोभ मने हजारी,
प्राप्ति रिग रति निमै रानी गपारी” ॥

संस्कृत में काशिनाम और हिन्दी में तुलसीदास आदि ने प्राकृतिक दृश्यों का, मिश्र प्रयोगों के आधार पर, इस प्रकार का मूरि प्रयोग किया है। इन पद्यों में संस्कृत शब्दों का ही उपयोग है। पुराने हिन्दी नाटक के दृंग पर लड़ी-बोली-बाग के भीतर पद्य ब्रजभाषा में है। कथोपकथन भाग और संक्षिप्त हैं—प्रायः एक ही पात्र बोलते हैं और दूसरे को बोलने के लिए अनकार देते हैं। साथ ही, नाटक यद्यपि छोटा है, उसमें कर्तव्य व्यापार की कमी नहीं है। विचार तथा यक्ष के प्रतिबन्धन की दृष्टि में, कथोप-कथन की यह सादगी तथा व्यापार की छिप्रता लोक के विकास के अध्ययन में बड़ी सहायक है। क्योंकि, प्राग्भिन्न नाटकीय प्रयोग में प्रायः लोक में अभिनय का कुछ न कुछ उद्देश्य अज्ञान रूप से वर्तमान रहता ही है और वह अपने समय के सर्वमान्य आदर्शों का ही आधार ग्रहण करता है। इसीलिए, अनक्षय रूप से ही, ‘सञ्जन’ में लम्बे लम्बे और अनिगूढन मराठी भी नहीं आने पाये हैं; यद्यपि, जैसा कि पद्यमयों को देखने में भाव्य होता है, लम्बक में गहन विचारणा का बीज मौजूद था। संस्कृत नाटकों के अनुसार ‘सञ्जन’ का अन्त मस्त-वाक्य में होता है।

‘सञ्जन’ के बाद के नाटकों में प्रस्तावना का अभाव है। परन्तु सम्पूर्ण पद्य के नाटकों में पहला दृश्य प्रायः परिस्थिति और पात्रों का परिचय ही होता है। इस प्रकार प्रस्तावना का

वाद के नाटकों में रूप न होने पर भी उसमें प्रस्तावना का एक ही उद्देश्य रहता है। रोमैन्टिक काल के थियेटी नाटकों में भी कभी कभी हम यही बात देखते हैं। 'प्रमाद' के तीन अन्य नाटकों में प्रथम दृश्य अधिकतर

इसी परिचायक की भाँति प्रयुक्त हुआ है, जिसका वस्तु-व्यापार से कोई घनिष्ठ सम्बन्ध नहीं होता। 'अज्ञातरात्र' का यथाथ आरम्भ दूसरे दृश्य से होता है। प्रथम दृश्य केवल कतिपय प्रधान पात्रों के परिचय का परिचय देता है। 'मन्त्रमुग्ध' में पहला दृश्य कुछ पात्रों के परिचय के अतिरिक्त नन संपर्कपूर्ण परिस्थितियों से अवगत कराना है जिन परिस्थितियों में यथार्थ वस्तु का आरम्भ होता है। इसी प्रकार 'नागयज्ञ' का प्रथम दृश्य—'अपने अन्तर्दृश्य के कारण और भी—गहन सूचनायुक्त है। परन्तु, दूसरी ओर 'विशाख' और 'राज्यश्री' में व्यापार पहले दृश्य में ही आरंभ हो जाता है—यत्कि, यह कहा जा सकता है कि इनमें प्रत्येक में दो दो दृश्यों का व्यापार सहित है। और 'एक घूंट' तो परम नवीनता का ही उदाहरण है। वर्तमानों आदि के नाटकों की भाँति इसके रंग-संकेत अधिक विस्तृत और वर्णनात्मक हैं, जो वस्तु को विद्यमान अवस्था में आरम्भ करने के लिये किञ्चित् अपेक्षित होते हैं। 'एक घूंट' का प्रथम दृश्य विद्यमान वस्तु की कल्पना को लेकर ही आरम्भ होता है।

भरतवाक्य के ढंग का एक पद्य 'प्रमाद' के कई नाटकों के अन्त में देखने को मिलता है। 'मञ्जन' में हम देख ही चुके हैं। 'विशाख', 'जलमेजय या नाग यज्ञ', 'कामना', 'करखालय' और 'राज्यश्री' में भी देखते हैं। 'एक घूंट' के अन्त में भी उसके विषय के अनुशूल एक पद्य दिया है। यह वास्तविक भरतवाक्य के ढंग का नहीं है—

शायद इसलिये कि इस नाटक में सांसारिक संघर्ष और आशा-निराशा के भयंकर दृश्य नहीं आए हैं। परन्तु अपने उद्देश्य की ओर उसमें शुभकामना है।

गत और आगन्तुक कथाओं के संयोग के लिए दृश्य आए हैं, 'इन्टर्ल्यूड' के ढंग के; विष्कम्भक-प्रवेशक का विवेक उनमें नहीं है।

परन्तु इनमें 'इन्टर्ल्यूड' की पद्धति का अनुसरण किया गया है, यह हम नहीं कह रहे हैं। ऐसे दृश्यों का लाना नाटक में अनिवार्य होता है,

इसीलिए उनका प्रयोग हुआ है। 'सज्जन' की कथा बहुत संक्षिप्त होने के कारण उसमें 'इन्टर्ल्यूड' नहीं हैं, 'विशाख' और 'राज्यश्री' में कम, परन्तु अज्ञात 'नागयज्ञ' और 'रघुनन्दगुप्त' में बहुत अधिक। इसका एक कारण यह हो सकता है कि पिछले तीन नाटक बड़े हैं और उनकी बहुत अति जटिल है। 'राज्यश्री' की भी बहुत जटिल है, परन्तु नाटक छोटा है और उसमें व्यापार अधिक है, जिसके कारण गतिहीन दृश्यों की अविवेकता नहीं हो सकी है।

नाटकीय गति और कथोपकथन दो भिन्न पदार्थ हैं, जिनमें गति का महत्त्व अधिक है। जिन नाटकों में अभिनय का उद्देश्य प्रधान रहता है उनमें गति या व्यापार की कथोपकथन में उपेक्षा नहीं की जा सकती। कथोपकथन को भी हमी गति का मुख्यापेक्षी होना पड़ता है। 'सज्जन' के कथोपकथन पर हम विचार कर चुके हैं उस के बाद 'विशाख' में भी कथोपकथन की सादगी को बनाए रखने का प्रयास दृष्टि-गोचर होता है। 'विशाख' लिखते समय भी लेखक को अभिनय का ध्यान था। 'विशाख' की

अपने नाटकों के सम्बन्ध में यह लिखते हैं—“आनन्द के पारमी रंगमंचों के अनुकूल ये नाटक कहाँ तक उपयुक्त होंगे इसे मैं नहीं कह सकता। क्योंकि उनका आदर्श केवल मनोरञ्जन है। हाँ जातीय आदर्शों में स्थापित यदि कोई रंगमंच, जहाँ कि चमक दमक में विशेष ध्यान पात्रों के अभिनय पर और आदर्शों के विकास पर रखा जाना हो, कोई सम्मति, अपने अभिनय में अङ्कन पड़ने का वे तो मैं उसे स्वीकार करने के लिए मर्चा प्रस्तुत हूँ.....।” इस उक्ति में ‘प्रमाद’ अपने विशिष्ट मिष्टान्त का दृष्टिगत रखते हुए अभिनय के प्रति गुरु उपरदासित्व का अनुभव करते हैं और ‘विराग’ में उनके पात्रों की चेष्टा लिखते हैं। ‘विराग’ और ‘अज्ञानरात्रि’ में कथोपरचयन के बीच में पण देने का पुराना अनुशासनात्मक पना हुआ है, परन्तु अब वह वना अधिक नहीं है। ‘मञ्जन’ में आर्य हुए कर्ण और दुर्योधन के पचमय वार्तानाय की वैसी नर्मवृत्ति भी दिव्याई नहीं देती जिममें एक के प्रकृति-दर्शन के भाव भाव दूसरा तन्काव ही शृंगारी उपमाओं को चलाना से पादवृत्ति करता जाता है। परन्तु ‘विराग’ के कथोपरचयन में, एक दूसरे प्रसार की नाटकीय मापना घाड़ी घाड़ी प्रयत्न होती है, जो भाव: प्रिये-द्विकल नाटकों में देगी जाती है। यह है वातचीत की चपलता, गद्य-तुक्तान्त या अन्य किसी ढंग की शब्दकीड़ा। पृष्ठ ३५२ विराग कहता है—“उन चीतों बातों को सोच कर हृदय को दुखी न बनाओ। अपना शुभ नाम सुनाओ।” पृष्ठ ३५३-३५४ पर महारिग और तरला की वातचीत इस प्रकार होती है—

“महापिङ्गल—देखो कैसे पिप्ल गई गर्म कटाई में घाँ हो गई। गहने का जप नाम सुना, वम पानी पानी।”

“तरला—बाते न बनाओ लाओ मेरा हार।”

“महापिङ्गल—अभी तार लगे तब न द्वार मिले . .।”

ऐसे ही, “जिसने धान खाया उमने चपत खाया।” (पृष्ठ ४५) ‘विशाख’ में स्वगत भाषणों का ढँग भी भिन्न प्रकार का है। प्रायः गत चीत के बीच में ही कोई पात्र बहुत थोड़ी देर के लिए सोचने लगता है। बाद के नाटकों की भाँति लम्बे लम्बे तथा दार्शनिकता या ऊँची कविता से भरे हुए एकाकी पात्रों के आत्म-भाषण इसमें नहीं के तुल्य हैं। पृष्ठ ३९-४० पर अवश्य एक बहुत लम्बा ‘स्वगत’ है, परन्तु उसमें किसी प्रकार की अति-दार्शनिकता नहीं है। साथही ‘विशाख’ में—यद्यपि यहीं से हमें लेखक की उम्र साहित्यिक शैली के गारम्भिक चिह्न मिलने लगते हैं जो बाद के नाटकों में बराबर बढ़ती चली गई है—इस भिन्न भिन्न पात्रों की भिन्न भिन्न अवस्थाओं और योग्यता के अनुसार उनकी बातचीत में भी एक प्रकार का विभेदक सिद्धान्त देखते हैं। महापिङ्गल विद्रुपक, राजा का नर्मसहचर, एक मूर्ख-सा हँसाइ है जो, संस्कृत नाटक की रीति ‘विशाख’ में भी, अपने आश्रयशता के गुप्त प्रेम-प्रबंधों में भाषक का काम देता है। बाद के नाटकों में लगभग प्रत्येक पात्र किसी न किसी अंश में दार्शनिक हो जाता है।

संस्कृत शास्त्र के त्रिरुद्र ‘प्रसाद’ के नाटकों में कहीं कहीं वर्जित दृश्य आगए हैं। ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ में जरत्कारु की मृत्यु, और बाद में, हवन-कुण्ड में नागों की आहुति ऐसे प्राचीन प्रसंग हैं। ‘प्रायश्चित्त’ में जयचन्द से आत्म-हत्या कराई गई है। ‘अज्ञातराष्ट्र’ में श्यामा को हत्या का अन्त उसकी भ्रातृ में नहीं होता, परन्तु दर्शकों या पाठकों के मन पर घटना का अनिष्ट प्रभाव अवश्य पड़ जाता है।

शैली के अन्तर्गत, वाच जयशङ्कर 'प्रसाद' की सच से बड़ी
 विशेषता उनकी भाषा की है। कुछ विद्वानों का तो मत है कि
 उनकी अत्यन्त 'पथरीली' भाषा के कारण ही—
 भाषा 'पथरीली' एक हमरे मञ्जन का प्रयोग है—उनके
 नाटक परम अनभिनेय हो गए हैं, जिसके कारण
 वे इन ग्रन्थों को 'नाटक' नाम का अधिकारी नहीं
 समझते। 'प्रसाद' की भाषा साहित्यिक है। उन्होंने बेली
 भाषा का प्रारम्भ में ही अभ्यास किया है।—साध-साध 'विशाख'
 में भी हमें कहाँ कहाँ से वाक्य पद लगे हैं—“क्या जितन की
 सीमा में ठठते हुये नील नीरद मण्ड को देखकर कोई बतला
 देगा कि यह मधुर पुकारा बगमारेगा कि बरखापात करेगा।”
 परन्तु इसमें लालित्य है। 'प्रसाद' सच से पहले, पवि हैं; बाद
 में कुछ और। 'विशाख' के गद्यांश सरल और व्यवहारोपयुक्त हैं
 पर पंथांशों से काव्य की मधुरिमा नहीं हटाई जा सकी है।
 ऊपर के उद्धरण में भी कविता हो है, और है कवि के हृदय की
 भावुकता, जिसके कारण वह सरम हो उठा है। भावुक कविता
 सदैव सरस और सरल रहती है। परन्तु बाद में भावुकता के
 साथ साथ धीरे धीरे उत्कट कल्पना का भी जोड़ होते रहने से
 उनकी भाषा में हिष्टता आती गई है। दूसरी बात यह है कि
 'विशाख' में उन्होंने अपनी कविस्वभावा को गद्य में नहीं अर्पित
 होने दिया है। विशाख और चन्द्रलेखा की मरने के समीप वाली
 बातचीत को छोड़कर सर्वत्र कथोपकथन व्यवहारानुवृत्त है।
 गद्य में इतनी कविता भी जायद इसलिये आगई है कि प्रेम स्वयं
 कवित्वमय है—प्रेम के प्रभाव से परम असीरुत और अकवि
 व्यक्ति भी कवितापूर्ण हो उठता है। बाद के नाटकों में 'प्रसाद'
 अपनी काव्यप्रेरणा के अधिकाधिक बशीभूत होते गये हैं। वह

गाय में भी कविता लाने लगे हैं और उन्होंने अपनी कविता को विकट-कल्पना प्रसूत अलंकारों की योजना से जटिल बना दिया है। 'अजातशत्रु' में एक स्थान पर हम पढ़ते हैं "तो मागन्धी, कुछ गाओ। अब मुझे अपने मुखचन्द्र को निर्निमेष देखने दो कि मैं एक अतोन्त्रिय जगन् को नञ्जमालिनी निशा के प्रकाशित करने वाले शरदचन्द्र की कल्पना करता हुआ भावना की सीमा को लाँघ जाऊँ, और तुम्हारा सुरभि निश्वास मेरे कल्पना को आलिंगन करने लगे छी।" यह कृत्रिम है और कयोपकथन के मूल सिद्धान्तों के प्रतिकूल है। यह शायद सरस कविता के सिद्धान्तों

अनुपपन्न के नीचे भागों की अनुभूति को नीमा है, उसकी इन्द्रियों की शक्तिरा नियमित है। अधिक सुख या दुःख का बोझ पड़ने से लोग प्रायः पागल या बेहोश हो जाते हैं, जिस प्रकार बहुत जोर का शब्द सुनने से मनुष्य कभी कभी बहरा हो जाता है, क्योंकि उतने सुबद्ध या शब्द को सहन करना मानव इन्द्रियों की शक्ति के बाहर होता है। उदयन प्रेम और आनन्द के कठिण से पागल हो जाता है, इसलिए वह अपने सुख का पथार्थ अनुभव नहीं कर सकता। किसी की आँखों के पास यदि किसी प्रकार सूर्य का हा रहता जाए तो, अक्षय ज्योति का भारदार सामने होने पर भी, वह अंधा हो जाता है—उम्के लिये दिन ही रात्रि हो जाता है। इसी प्रकार, रूपक की साया में, पागल के सामने भी भाव-विकलता के कारण उसकी कुटित संवेदना के लिए एक प्रकार का अघकार हो हो जाता है—बन्धविहीन, नञ्जमालिनी निशा वपस्विता हो जाती है। उदयन की भाव-वृत्ति ऐसी ही बन्धविहीन अघकार-पूर्ण परिस्थिति में कुचिठ होकर मागन्धी के मुखरूपी शरदचन्द्र को देखती रहने का कामना करती है जिससे वह अपनी परिमित सोमा के पार हो जाए,

प्रतिगम्य आकाश का आभास कर सके। जब समुद्र के किनारे पट्टे के भी प्रतिबिम्ब है। क्योंकि, इससे भावभीक्य और आनन्दानुभूति न होकर उलटी सिमता होती है। कल्पना की कोई अवधि नहीं है। धीरे धीरे बढ़कर यह प्रसम्भर और उपहास की सीमा तक पहुँच सकता है। परन्तु, 'अमाद' की समस्त रचनाओं में ऊपर का उद्धृत वाक्य ही शायद मध्य में अधिक फटित है, और भाषा की दृष्टि से, नाटकों में भी 'अज्ञानरात्र' से अधिक फटित कोई दूसरा नाटक नहीं है। ऊँची कल्पना के अतिरिक्त, छिट्टा का दूसरा कारण भावों की प्रायोनिकता है।)

छिट्टा और साहित्यिकता एक बात नहीं है। कोई रचना कर हम अपनी गति की सीमा को मास में माते हैं, तो पोट ही तो आकर हमसे वह सीमा का उद्धरण करवाता है।.....

भावना की सीमा हाँथ जाने पर प्रेम के अतिशय आनन्द में कोमल कल्पनाएँ अवश्य ही आगति होती। जो प्रेमी होंगे उन्हें इसका अनुभव होगा। परन्तु कोमल कल्पनाओं की उपयोगता के लिए प्रहृष्टि के कोमल वातावरण की भी आवश्यकता है। चाँदनी रात तो ही ही। यदि टंही टंही मलयसमीर भी चलती होती तो कैसा अच्छा होता। मागधी के मुख ने चंद्रमा की पूर्ति की है। तब उसी का निवास-वायु मलयसमीर भी बने।

ऊपर दिए गए उद्धरण का यही अतिशय मालूम होता है। परन्तु निवास-वायु में मलयसमीर और गाल झु, दोनों का सहिष्णुता है। अलकार के औचित्य की दृष्टि से यह बात खटकने वाली है; पर प्रेमोन्माद बढ़ाने शायद गरमी की विन्ता नहीं करता, यह सौरभ-आत्र से ही संतुष्ट है।

परम साहित्यिक होती हुई भी छिष्ट नहीं होती, और कोई अति-छिष्ट भी होती है और असाहित्यिक भी। अतएव, जब हम यह कहते हैं कि श्रीमत् जयराज 'प्रसाद' की शैली साहित्यिक है तो उसका यह अभिप्राय नहीं है कि उसमें छिष्टता का आवश्यक गुण वर्तमान है। वास्तव में, उनके सभसे कठिन नाटक 'अजातशत्रु' में दस-बारह स्थलों को छोड़कर अन्यत्र बहुत अधिक छिष्ट भाग नहीं मिलती। इसके अतिरिक्त छिष्टता भी सापेक्ष होती है, और ज्यों ज्यों किसी लेखक की शैली का उत्तरोत्तर परिष्कार होता जाता है त्यों त्यों वह अधिकाधिक प्रौढ़ पाठकों की अपेक्षा करती जाती है। 'अजातशत्रु' के पाद के नाटकों में साहित्यिक गुण अधिक है परन्तु छिष्टता कम है। भाषा के प्रयोग अधिक सिद्ध हैं, कयोपकथन सुविम्वृत और गंभीर है, पात्रों के भावों में अधिक स्पष्टता है।

भाषा की छिष्टता का एक और कारण उसकी वर्धमान वृत्त-मत्ता है। जो 'गर्भ' और 'पी' आदि 'प्रसाद' पहले लिए चुके हैं उनके स्थान पर अब वह 'उष्ण' या 'तप्त' और 'धृत' या 'तनूनप' आदि लिखेंगे। अब 'लफंगा' (नागयज्ञ, पृष्ठ २०) की बजाय अधिक शिष्ट और संस्कृत शब्दों का प्रयोग होता है। वाक्य भी अधिकतर पहले से बड़े होने लगे हैं। तत्समता के अनुरोध से, और कुछ विरोध पात्रों की विशिष्टता के कारण, भाषणों में एक प्रकार की ऊर्जस्विता भी उत्पन्न हो जाती है जो आवश्यक रूप से छिष्टता को नहीं लाती परन्तु जिसके प्रथम आवेग में पाठक या दर्शक किञ्चित् विह्वलित-सा होजाता है और भाव-प्रदण में तत्काल समर्थ नहीं होता। हमें लोग, धी० ए०-एम० ए०-भास, जब किसी बहुत तेज और ओजस्वी पक्ष को अंग्रेजी में बोलते सुनते हैं तो उसकी तीव्रता से अभिभूत होकर क्षण भर के लिए विमूढ़-से होजाने हैं।

‘प्रमाद’ के नाटकों में इस श्रोजखिता-सम्पादन का एक प्रयास हम ‘सावधान’ शब्द के प्रयोग में देखते हैं जो, पहले तो कम, परन्तु ‘स्कन्द गुप्त’ में बहुत अधिक बढ़ गया है। इसमें सन्देह नहीं कि ‘सावधान’ के अतिशय से कहीं कहीं कुछ कृत्रिमता भी आ गई है।

विचार पारा

श्रीयुत जयशंकर ‘प्रमाद’ की शैली का उनके विचारों से बड़ा पणित सम्बन्ध है, क्योंकि इन विचारों का उसके निर्माण में बहुत बड़ा उत्तरदायित्व है। हम देख चुके हैं कि उनकी शैली की विशेषता का एक कारण उनके विचारों की दार्शनिकता और भावों की गहनता भी है। अतः, एक परिमाण में, जैसे जैसे उनके विचारों का विकास हुआ, है, वैसे ही वैसे उनकी शैली का भी विकास हुआ है।

वस्तु-आदर्श की दृष्टि से मुखान्तता तो उनके सब नाटकों में देखने में आती है। ‘प्रायश्चित्त’ का नायक जयचन्द यद्यपि अन्त में हृष भरता है, परन्तु ‘प्रायश्चित्त’ चौदह पृष्ठ का सुखान्तता का एक छोटी सी रचना है और जयचन्द उसका आदर्श-भरतवाच्य एक-मात्र पात्र। एक-मात्रता के कारण ही उसके नायक कह लिया है, अन्यथा उसके द्वारा प्रायश्चित्त कराने की विधाधरियों की कामना उसको मृत्यु का मार्ग भर है। फलस्वाम्य की दृष्टि से यह कामना विधाधरियों की बढ़ जाए, या जयचन्द की—वह अन्त में पूरी होता है। तथापि, विधाधरियों को, ‘प्रायश्चित्त’ में हम जो चाहें समझें, ‘प्रमाद’ के अन्य नाटकों से मुखान्त ही हैं। उन के अतिशय नाटकों के अन्त में भरतवाच्य का आना इस मुखान्तता का ही एक अंग है।

पहले परिच्छेद में हम दिखा चुके हैं कि सुखान्तता का आदर्श आशावाद की ओर ही मुहता है। संस्कृत नाटकों में 'फलागम' की अवस्था को असंदिग्ध बनाने के लिये ही उन्हें सुखान्त बनाया गया था। उनका 'अवमर्ष' या संघर्ष फलप्राप्ति में एक

'प्रसाद' की सुखा-प्रसंग था। परन्तु 'प्रसाद' के नाटक सुखान्त और न्वा सदा 'कटा-अन्त' में आशावादी होते हुए भी एक दूसरी प्रकाश 'गम' नहीं होती की भित्ति पर खड़े होते हैं। इन में नायक के सुखप्र फलागम का पता नहीं है, उस 'कार्य' की प्रारम्भिक प्रेरणा नहीं है जिसके लिए तमाम संघर्ष होता है। मानों, अचि और समाज किसी उद्देश्य में निर्दिष्ट हो ही नहीं सकता, वह सदैव भूला-भटका सा फिरा करता है, फलप्राप्ति तक में वह 'प्रवृत्ति व अनुचर और नियति का दास है'। इसलिए वह यहाँ के लिए चलकर कहीं और पहुँच जाता है, यद्यपि यह 'कहीं और' उनके इच्छित फल से अधिक भयंकर होता है।

यानू जयराजूर 'प्रसाद' की सुखान्त-भावना प्रायः वैराग्यपूर्ण, अथवा मानव प्रेम से भरित, शान्ति की होती है। यही उनके नाटकों का आदर्श है। यह आदर्श, यह आशावाद, अपने मूल से ही निराशावाद का आश्रित है। अतएव, उनके पात्र किसी सामारिक उद्देश्य के लिए भयानक संघर्ष में प्रविष्ट होकर उसे प्राप्त करें, चाहे न करें, उन्हें शान्ति अवश्य 'प्रसाद' के सुखा-मिलती है। और, इस अवस्था की सिद्धि के लिए इन की शालिक नाटकों में कुछ ऐसे महात्माओं की अवतारणा की मानना पड़ती है जिनका प्रभाव सार्वभौम होता है। इस परिस्थिति में 'प्रसाद' के नाटक संस्कृत और अंग्रेजी, दोनों, कलाओं से भिन्न हैं। संस्कृत नाटकों में

भी कभी कभी महात्मा आजाते हैं परन्तु उनकी राकि नेता व मासारिक फलप्राप्ति में ही साधक होती है। इसी प्रकार पाश्चात्त सुप्रान्त नाटकों में भी प्रायः जिस दृश्य से व्यापार आरम्भ होता है उससे इतर दृश्य की साधना के लिए कोई आश्रय दृष्टिगोचर नहीं होता। 'प्रमाद' के नाटकों को हम श्रेणी 'ट्रेजि-कमेडी' के वर्ग में नहीं रख सकते, क्योंकि इन निराशा के एक बहुत पड़े और ऊँचे आलम्बन पर अप्रत्यक्ष पदार्थ की एक छोटी-सी प्रतिमा उहराई रहती है। कदाचिन् अपन बहुत उँचाई के कारण ही वह इन छोटी निराशा देती है। पारिभाषिक

शास्त्र शायद इस प्रकार के प्रबंध को स्वीकार। 'प्रमाद' के सुप्रान्त करे, परन्तु हम इसे दूषित नहीं कहते; क्योंकि वह आधार निरा- कभी कभी हम स्वयं उस आधार के सहारे बहुत शायद है उँचे उठ जाते हैं और उस समय नीचे के पद। हमें तबु माहूम होने लगते हैं। फला में आश्रयकता यही देखने की है कि अपने आलम्बनों के सहारे वह को भी अपनी उदात्त लक्ष्यभूमि तक ले जाती है या नहीं।

अतएव, 'प्रमाद' की योजना में—ध्यान रखना चाहिये, यों में नहीं—निराशावाद श्रोतप्रोत है। अशान्ति, विविक्षा, वैराग्य—इनमें से एक या अनेक उनके अधिकारा पात्रों के चरित्र-लक्षण है राज्य या वैभव की ओर से विरक्ति या अनुत्साह प्रधान राज चरित्रों में प्रायः देखने में आता है। निन्दमार, हर्ष, स्कन्दगुप्त नरदेव—ये सब, किसी न किसी रूप में, किसी न किसी परिमाण में, राज्य-लालमा की ओर से निरपेक्षा हैं। यहाँ तक कि 'नागयज्ञ' का क्रूर जनमेजय भी कभी कभी कह उठा है—“यह माम्राज्य तो एक बौद्ध हो गया है।” परन्तु ये सब व्यक्ति एक ही चरित्र भिन्न भिन्न उदाहरण नहीं हैं। इनमें से प्रत्येक को अपनी अपनी

नवीनता, विलक्षणता, है। विम्बसार पहले ही से सपत्नीक वाणप्रस्य ले लेते हैं; सांसारिक वासनाओं से लिप्त नरदेव भी अन्त में परिस्थितियों के कारण सन्यासी हो जाता है। स्कंदगुप्त आर्य-साम्राज्य के उद्धार को अपना कर्नव्य समझ कर बराबर कर्मयुद्ध में सन्नद्ध रहता है, परन्तु बराबर अपने को एक सामान्य सैनिक मानकर—अपने वैभव या सुख की कामना का उसमें लेश भी नहीं है; और, हर्ष तो समस्त आर्यवर्त में एक साम्राज्य स्थापित करके भी अकिञ्चन बन जाता है सर्वस्व दान करने के बाद प्रव्रज्या लेते लेते रुक जाता है। नितित्ता का यह भाव स्त्री-पात्रों में भी कहीं कहीं है परन्तु कम, और उसका रूप दूसरा है। वह प्रायः स्त्री-सुलभ औदार्य और समवेदना की प्रभृति है। यथार्थ में, स्त्रियों में, त्याग की अपेक्षा सेवावृत्ति और अनुकम्पा पर अधिक जोर दिया गया है। उनका त्याग अधिकतर इन्हीं गुणों से उत्पन्न होता है, पुरुष की भौतिक विरक्ति से कम। जहाँ विरक्ति दिखाई गई है वहाँ स्त्री या तो महत्त्वाभिलाषिणी है या पतिता, जिसे अपने जीवन भर निराशाओं और असफलताओं से मुश्किल करते करते अन्त में धिराग होने लगता है।

धामू जयशङ्कर 'प्रसाद' के नाटकों में निराशा या वैराग्य की उद्भूति दो मुख्य उद्गमों से होती है—भाग्यवाद की भावना से, अथवा किसी महात्मा पुरुष के व्यक्तित्व के प्रभाव से। 'प्रसाद' ने, मालूम होता है, भारतीय इतिहास के बौद्ध काल और बौद्ध दर्शन शास्त्र का कुछ अध्ययन किया है, जिसका निराशावाद के ऊपर प्रभाव पड़ा है। उनके नाटकों में प्रायः दो आधार एक न एक बौद्ध पात्र रहता है। गौतम, प्रख्यात-कीर्ति और सुएन च्वांग बौद्ध महात्मा हैं। दूसरे महात्मा यद्यपि बौद्ध नहीं हैं, पर उनकी ध्वनि से भी

भाग्यवाद का ही निराशात्मक और प्रगतिवादी होना है। वेदव्यास और जगद्गुरु 'नियति, नियति' पुकारने में, विशाखदत्त और 'वर्णिक समाज' और 'दुःस्वप्न धरणी' में केवल 'भगवान की करुणा का अवनम्य हो शेष' समझता है। समस्त महात्मा पात्रों में केवल प्रेमानन्द ही यह कहता है कि 'वैराग्य अनुसरण करने की वस्तु नहीं' और 'जब तक सुख मोग पर चित्त उनमें नहीं उतरता होता पूर्ण वैराग्य नहीं पाता है'।

मद्वृत्त पात्र इन महात्माओं के उपदेश में और दुर्बल या समारोहित पात्र जीवन की असमर्थताओं से, इस प्रकार, किसी न किसी रूप में वैराग्य की परिणति को प्राप्त होते हैं। यहाँ तक कि, ग्रामा जैसी प्रतिज्ञा की मूर्तियों भी धन में अनुभव करती हैं कि "अपनी परिस्थिति को संयम में न रखकर व्यर्थ महन्य का ढोंग मेरे हृदय ने किया, काल्पनिक सुख-निष्ठा ही मैं पड़ो", और एक निश्चय के साथ कहती है—"बाहरी ! निश्चय !" 'नियति', 'मानो', 'प्रमाद' के घटव में पात्रों का आश्रयस्थान है। जो जनमेजय कभी वैराग्य धारण नहीं करता और नृसिंह प्रजिहसा के वशीभूत हो सदैव कूरता के अभ्यास में लगा रहता है वह भी घटे-विठाए सर्वत्र नियति के हाथ को देख कर जल्दबाजी की प्रतिपत्ति करता हुआ कह उठा है—"मनुष्य प्रकृति का अनुचर और नियति का दान है"।

निराशाजनक लोकव्यवहार को इस परिणाम पर लाकर 'प्रमाद' फिर मर्यादगलकारी आशा की प्रतिष्ठा करने हैं। पात्र मंगलमय जीवन की ओर प्रवृत्त होते हैं, जिसका मूलमंत्र है करुणा और मानव-प्रेम। नरदेव, अज्ञान, विद्वत्, धनना, निराशा की श्यामा, प्रसेनजित्, मनमा, दामिनी, मटार्क, पुराण, मुकान्त परिणति अनन्तदेवी, और 'राग्य' के दस्यु, विद्वत्घोष

और सुरमा, बदाहरण हैं। परन्तु इस परिवर्तनमें भी, हम देखें हैं, एक बार निराशा के ही सिद्धान्त को फिर पुष्ट किया गया है। मनुष्य स्वयं अपना सुधार करने में असमर्थ है, इसलिये उसे सदैव एक बाहरी प्रेरणा, बाहरी स्मृति, की आवश्यकता पड़ती है। अधिकांश चरित्रों का शोध इस समय तक नहीं होता जब तक उनका किसी उच्च आत्मा से सम्पर्क नहीं होता। प्रायः इन आत्माओं के दर्शनमात्र या एक वचनमात्र में ही संशोधन की शक्ति रहती है, उनकी याणी मुनते ही मनुष्य अभिभूत हो जाता है और उसकी पाराव वृत्तियाँ लुप्त होने लगती हैं। परन्तु, जैसे भी हो, भलाई और बुराई के द्वन्द्व में बुराईयों को दूर होना ही पड़ता है। जो चरित्र शोधातीत होते हैं उनकी अपमृत्यु दिखाई जाती है। सत्यशील, देवदत्त, काश्यप, आदि इस प्रकार के चरित्र हैं।

यही 'प्रसाद' का आदर्शवाद है। महात्माओं के प्रभाव से, पात्रों के आणस्मिक या अनाकस्मिक परिवर्तन में हमें यथार्थता के पर्याप्त दर्शन नहीं होते। 'प्रसाद' ने इस आदर्शवाद की भित्ति में बड़ी सावधानी से एक एक ईंट को चुन कर बिठाने का परिश्रम किया है। 'विशाल' में इस चुनाव की पहली पद्धति देखने में आती है। इसके बाद जैसे जैसे दीवार उठती चलती है चुनाई, तेज होती जाती है। महात्मा या आदर्श पात्र समस्त सद्-वृत्तियों के आधार-भूत धर्मतत्त्वों को दार्शनिक तर्क के आग्रह द्वारा सिद्ध करते और बोधग्राह्य बनाते हैं। ये धर्मतत्त्व सत्व-प्रेरक सिद्धान्त होते हैं। विश्व-प्रेम और करुणा इनका सूत्र है। इन के अंगभूत कुछ अन्य सिद्धान्तों का संकलन करने से माध्यम होता है कि—

‘जो लोग सत्य पर आम्ह रहते हैं निरवात्मा बनना कत्थाय करता है।’ (नानयज्ञ, पृष्ठ १०४),

‘ज्ञाना में पड़ कर और किसी बात में पाप को पुराय बनाने की शक्ति नहीं है।’ (नाग०, ७६),

‘संसार मर के उपद्रवों का मूल व्यङ्ग है।’ (अज्ञातरात्रु, पृष्ठ १२),

‘मनुष्य व्यर्थ मर्त्य को आश्रंसा में भरता है।’ (अज्ञातरात्रु, पृष्ठ ८),

‘हमें अपने पतञ्ज करने चाहिये, दूसरों के मलिन कर्मों को विचारने में भी विषय पर मतिन छाया पड़ती है।’ (अज्ञात० पृष्ठ ९०),

‘अनाद—आतृष्ट, उद्देग आदि स्थ हैं, अलोक हैं।’ (विरास, ७६),

‘हृदय-राज्य पर जो अधिकार नहीं कर सका, जो उसमें पूर्ण शांति न ला सका, उसका शासन करना एक ढोंग करना है।’ (विरास, पृष्ठ ७७),

‘जो अपने कर्मों को ईश्वर का कर्म समझ कर करता है, वही ईश्वर का अवतार है’ (सन्दर्भ, पृष्ठ १४३), आदि ।

जिन तर्कों के द्वारा इन सिद्धान्तों की पुष्टि होती है वे हरय पदार्थों की सृष्टि, निवृत्ति की कौशल और ‘शुद्धबुद्धि’ की निर्विषयता के आधार पर हैं। ‘शुद्धबुद्धि’ की महत्ता और उसके परिष्कार पर कई नाटकों में जोर दिया गया है। इसके साथ ही साथ

हमको यथास्थान बताया जाता है कि 'इस इन्द्रजाल की महत्ता में जीवन कितना लघु है। सब गर्व, सारी बोरता, अनन्त विभव, अपार ऐश्वर्य, हृदय की एक चोट से संसार की एक ठोकर से निस्सार लगने' लगता है, अथवा 'सच तो यह है कि विश्वभर में स्थान स्थान पर बात्याचक्र है, जल में उसे भेंवर कहते हैं, स्थल पर उसे चर्वहर कहते हैं, राज्य में विप्लव कहते हैं, समाज में उच्छ्वलता कहते हैं और धर्म में पाप कहते हैं।' युक्ति और प्रतिज्ञा के निगमन में हमको पता चलता है कि 'जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है' और 'इस संसार का कोई उद्देश्य है। इसी पृथ्वी को स्वर्ग होना है, इसी पर देवताओं का निवास होगा।

यह स्वाभाविक है कि तर्क और युक्ति की इस प्रणाली में ज्यों-ज्यों लेखक अपने पक्ष को अधिवाधिक पुष्ट करने की आवश्यकता बढ़ता जाएगा त्यों त्यों उम के शाखायों की गहनता और तदुचित जटिलता भी बढ़ती ही जाएगी। और, इस तर्क-प्रणाली में कविता और कल्पना का सहयोग उस जटिलता को और अधिक दुर्गम बना देता है। 'प्रसाद' भी शायद इस बात को जानते हैं। उनका अर्जुन श्रीकृष्ण से कहता है—
 "तुम तो सारे, न जाने
 कैसी बातें करते हो जो समझ में नहीं आती।"

इतर आदर्श कभी कभी पाठक का भी मन लेखक से यही कहने को उत्सुक हो जाता है। परन्तु जहाँ पारमार्थिक आदर्शों की विवेचना नहीं है, दूसरे आदर्शों की विवेचना है, वहाँ दार्शनिकता की अपेक्षा भावुकता ही अधिक है; और ऐसे स्थल विशेष हृदयप्राही हो गए हैं। नादरुकर ने २. सांसारिक व्यवहारों के भिन्न भिन्न आदर्शों पर भी वहीं वही प्रकाश डाला है। इनमें विशेष रूप से सामाजिक और जातीय

अवस्थाओं के सम्बन्ध में जो कुछ कहा गया है वह इन्द्र का यही निरन्तर-स्पर्श करता है और बहुत दूर के लिए अपना दर्द छोड़ जाता है। ऐसे स्थानों में यही न्यायाधिक पटुता सामाजिक और व्यक्त है और यही मरन इन्द्र की भाँति पूर्ण लगन। यही गृह में राज्यभी के ऊपर प्रहार देता हुआ भरदत्त करता है—

“यौन नहीं चहेगा कि महस्वगाली व्यक्तियों के सौभाग्य-अभिनय में पूर्णता का बहुत हाथ होता है। जिसके रहस्य को सुनने से रोम-रूप स्वेद-जन से भर उठें, जिसके अपराध का पात्र बनने का है, यही महाजन का नेता है। जिसके सर्वान्वेषणकारी करों से कितनों का सर्वनाश हो चुका है यही महाजन है, जिसके दंडनीय पापों का न्याय करने में परमात्मा को समय लगे वही दंडविधायक है। यदि किसी माधारण मनुष्य का यही कार्य होता जो महाराज देवगुप्त ने किया है तो वह चोर, लम्पट और घूर्ण आदि उपाधियों से विभूषित होता। परन्तु उन्हें यौन वह सकता है ?”

‘स्कंदगुप्त’ में पर्यन्त देवसेना से कह रहा है—

‘अपना ! देवसेना ! अन्न पर स्वत्व है भूतों का; और धन स्वत्व है—देशवासियों का। प्रकृति ने उन्हें हमारे लिए—हम त्यों के लिए रखा छोड़ा है। यह थाती है, उसे लौटाने में इतनी दृढता ! विलास के लिए उनके पास पुच्छल धन है, और दरिद्रों के लिए नहीं ? अन्याय का समर्थन करते हुए तुम्हें मूल न जाना चाहिए कि।’

इसी प्रकार लेखक ने सामाजिक रुढ़ियों के प्रति भी कहाँ ही अपना विरोध प्रकट किया है। आग्रहान्व के मिथ्या अभिमान

का, पतित काश्यप ज्वलन्त उदाहरण है। उसके कृत्यों द्वारा इस जाति का जो सामाजिक और राजनैतिक हाम हुआ, 'नागयज्ञ' के अंतिम दृश्य से उसका अनुमान होता है। अथर्वान् ब्राह्मणिक कर्म-कांड का त्रिविक्रम द्वारा अच्छा उपहास कराया गया है। एक सज्जन कहते थे कि 'नाग-यज्ञ' में लेकर के ब्राह्मण-रूप के चिन्ह मिलते हैं। परन्तु यह बात नहीं है। लेकर केवल कुछ निरर्थक, हानिकर रुढ़ियों का विरोध करता है। काश्यप के मुकाबल में व्यास जैसे ब्राह्मण भी हैं जिनकी दिव्यता और शक्ति महान् है। इनके द्वारा, एक प्रकार से, ब्राह्मणत्व के उत्कर्ष ही की प्रतिष्ठा दी गई है। ब्राह्मण का सच्चा स्वरूप उसका चरित्रबल और उसकी गम्भीर ज्ञान-गरिमा है। उसके लिये अंधरुढ़ियों निर्जाब और निःसार हैं। व्यास जैसे कालवर्शी महारामा केवल विकास की एक परम्परा में उनकी उपयोगिता मानते हैं। अतः, जनमेजय का प्रबोध करते हुए वह कहते हैं—“फिर भी तुमने यज्ञ किया ही। किन्तु जानते हो, यह मानवता के साथ ही साथ धर्म का भी क्रम-विकास है। यज्ञों का कार्य हो चुका। बालक सृष्टि खेल कर चुकी। अब परिवर्तन के लिये यह कांड उपस्थित हुआ है। अब सृष्टि को धर्म-कार्यों में विडम्बना की आवश्यकता नहीं।”

जातीय स्वाभिमान और देश-प्रेम की भावनाओं का नाटककार ने उपयुक्त पात्रों द्वारा बड़ा सुन्दर उद्गार कराया है। नाग-पत्नी सरमा आर्यों द्वारा अपमानित की गई है। जातीय उसके पुत्र माणवक का भी अपमान हुआ है। अपने को श्रेष्ठ समझने वाली आर्यजाति की इस विडम्बना पर उबड़ता हुआ पुत्र अपनी माता की प्ररोधना करता है—“मौ! इन दुम्भियों में कौनसा विशेष मनुष्यता है जो तुम अपना राज्य छोड़ कर इनसे विरह्युक्त होने के लिए चली

प्राई हो ? अपना अपना ही है। एक दुम्बड़े के लिए दूसरे की ग़रज़ मढ़ना। दारिद्र्य की विकट सादना से, थोढ़—” वह प्रति हँसा के संछस्प से जल रहा है, प्रतिशोध के लिए कटिबद्ध है, धर्महिंनों के वक्र विलोचन उसे ‘बरछी की तरह लग रहे हैं।’

नागजाति उस समय आर्यों की पददलित थी। स्थान स्थान पर नागों का संहार हो रहा था। परन्तु वे अपनी स्वर्नशता के लिए, अपने स्वर्नों के लिए, मर मिटने पर तुने हुए थे। यही उनका सर्वप्रेष्ठ पौष्प था। वे जानते थे कि ‘जिम दिन वे मरने से डरने लगेंगे, उसी दिन उनका नाश होगा। जो जाति ज़र तक्र मरना जानती रहेगी, हमको तभी तक इस पृथ्वी पर जीने का अधिकार रहेगा।’

‘स्कंदगुप्त’ तो, मानो, जातीयता और देशप्रेम की जीती-जागती मूर्ति ही है। नाटक स्कन्दगुप्त देता के लिए धनिकान होने वालों का उज्ज्वल आदर्श है। आर्य-भूमि का दम्पुर्वा, लुटेरों, से उद्धार करना ही उसका जीवन-धर्म है। वह स्वयं सम्राट बनना नहीं चाहता। देश का उद्धार कर लेने के बाद भी वह अपने माई के लिये साम्राज्य का डस्सर्ग करने को तैयार है। मालव के राजा ‘वधुवर्मा’ का देशप्रेम भी कम उज्ज्वल नहीं है। आर्य-साम्राज्य के सुदृढ़ निर्माण के लिए वह अपना राज्य समर्पित कर देता है और अन्त में विदेशियों से युद्ध करता हुआ अपने प्राण छोड़ता है। अधिकतर, नाटक के प्रधान पात्र जातीयता और देशप्रेम की ज्योति में ही सब कुछ देखने और करते हैं—क्योंकि, उनकी जानि, हमारी जाति—जातियों की मुकुटमणि है। विदेशी धातुसेन, लहड़ा का राजकुमार, उसकी मददमा का उपासक है। लहड़ा के

अजयमण, प्रख्यातकीर्ति, की तो यह देश तीर्थभूमि ही है।
 ऋषीर-निवासो निरुप-कवि मातृगुण के साथ साथ हम गाते हैं—

यही है रक्त, यही है देग यही साहस है, वैसा ज्ञान
यही है शक्ति, यही है शक्ति, यही हम दिव्य धार्य-सतान
जियें तो मदा इसी के शिर यही अभिमान रहे यह हर्ष
निखार कर दें हम सर्वेश हमारा प्यारा भारतवर्ष ।

कुत्रसमय हुआ एक सज्जन ने—शायद 'भ्रमचन्द्र' थे—'माधुरी'
 के 'स्कंदगुप्त' के ऐतिहासिक प्लॉट की अलोचना करते हुए 'गढ़े मुँह
 खाने' की निशेधता पर रोष प्रकट किया था। जो बात 'अतीत'
 हो चुकी उस की चर्चा ही क्या? हमको अपनी वर्तमान समय की
 रचनाओं पर दृष्टि डालनी चाहिए—अपना वर्तमान धड़कन और
 दिपन को टटोलना चाहिए। मानने हैं इसे। परन्तु, मालूम होता
 है, काव्य में अस्तित्व के द्वारा मस्तुत के मर्मस्पर्शी साक्षात्कार की
 महत्ता को आलोचक नहीं समझता। ध्वनि या व्यञ्जना का
 उस के लिए कोई मूल्य नहीं है। अर्थात्, हृदय की धड़कन जानने
 के लिए 'स्टेथेस्कॉप' के बिना काम हो न चलेगा, मुखारुति में चाहे
 कितनी ही भूक घेदना भरी हो। अन्यथा, 'स्कंदगुप्त' का प्लॉट
 'गढ़ा मुँह' न समझा जाता। हमारी समझ में, राय का 'मेवाड़पतन'
 और 'प्रसाद' का 'स्कंदगुप्त' भारतीय साहित्य के दो सर्वश्रेष्ठ जातीय
 नाटक हैं। 'स्कंदगुप्त' तब तक बराबर सामयिक रहेगा जब तक भारत
 का स्वातंत्र्य-युद्ध सफर नहीं होता। उस के बाद यह हमारे इस
 युद्ध के इतिहास का एक उज्ज्वल अंग समझा जाएगा।

शैली और विचार के इतने अध्ययन से हम को 'प्रसाद' की
 कला में देश और काल के प्रभाव का थोड़ा पता लग जाता है।

शैली की दृष्टि से वह धीरे धीरे प्राचीनता से अर्वाचोन्तता की ओर स्पष्ट रूप से आए हैं। 'सृजन' और 'एक घूट' उन के विकास के दो सिरे हैं—एक पूर्व की ओर, दूसरा पश्चिम की ओर। विचार की दृष्टि से, जो समय का प्रभाव क्रमशः उनके ऊपर पड़ा है वह हमें अभी देखा है। उनका आदर्शवाद, प्राचीन के प्रति श्रद्धा दिखाता हुआ भी, अपना अलग एक अस्तित्व रखता है। उनकी दार्शनिकता काव्य-रचना के मिद्धान्तों में एक मौलिक तथा नवीन तत्व की स्थापना करती है जिसमें कुछ-कुछ अतिरचना आ गई है। इस दार्शनिकता का आधार भारतीय आचार-नीति है।

रहस्यवाद

विचारधारा का अध्ययन करने के बाद रहस्यवाद का प्रश्न स्वाभाविक रूप से ही हमारे सामने उपस्थित होता है। एक प्रकार से दोनों प्रश्न एक दूसरे से कुछ-कुछ संबद्ध भी हैं। परन्तु विचारधारा के अन्तर्गत इसकी गणना न करने का कारण यह है कि विचार मस्तिष्क की एक क्रिया है और रहस्यवाद एक प्रकार की शुद्ध आत्मानुभूति—या, बाद में, एक प्रकार की निष्कृत भावुकता—है। रहस्यवाद के दो रूप दोनों के उद्गम भिन्न हैं, यद्यपि इसमें संदेह नहीं कि धीरे-धीरे दूसरी प्रकार का रहस्यवाद हृदय से हटकर एकान्त मस्तिष्क की वस्तु बनने लगता है। परन्तु फिर भी विचार-तत्त्व से उसका भेद रहता है क्योंकि विचार मस्तिष्क का, उसके स्वाभाविक विकास के अनुपातानुकूल, स्वतः प्रवर्तित और अयत्नसाध्य परिणाम है। इसके विपरीत, दूसरा रहस्यवाद कष्टसाध्य विदग्धता द्वारा किया गया मस्तिष्क के ऊपर हृदय का कृत्रिम आरोप है। इस प्रकार का रहस्यवाद वास्तविक रहस्यवाद का नैसर्गिक रूप नहीं है, बल्कि वर्तमान हिन्दी कविता

में जो एक नया आन्दोलन चल पड़ा है उसी के लिए रहस्यवाद के भी इस नए रूप की कल्पना की गई है। धीरे धीरे कोई कोई विद्वान् यह समझने लगे हैं कि जो एकदम भाव और अर्थ से शुन्य हो, जिसका अभिप्राय स्वयं कवि भी न समझता—न समझ सकता—हो, वर्तमान धारा में वही कविता रहस्यवादी है।

‘प्रसाद’ के सम्बन्ध में रहस्यवाद का प्रश्न उठाने की आवश्यकता न पड़ती यदि सर्वत्र यह प्रसिद्धि न होती कि वह आधुनिक रहस्यवाद के मूल प्रवर्तक हैं। मालूम नहीं कि यह प्रसिद्धि दूसरों के ही विश्वास की प्रसूति है अथवा ‘प्रसाद’ स्वयं भी अपने सम्बन्ध में ऐसा ही समझते हैं। जो हो, प्रश्न विचारणीय हो गया है।

रहस्यवाद के साथ साथ एक दूसरे शब्द ‘छायावाद’ का भी प्रयोग किया जाता है। ये दोनों शब्द पर्यायवाची समझे जाते हैं और अंग्रेजी शब्द ‘Mysticism’ के अनुवाद हैं। रहस्यवाद अपने मूल प्रयोग में, एक प्रकार की भावना या आन्तरिक अनुभूति का नाम है, जिसमें मनुष्य सृष्टि के पदार्थों की प्रेरक एक नित्य सामान्य सत्ता की खोज करता है और प्रकृत रहस्यवाद उसके साथ साक्षात् संसर्ग की अनुभूति प्राप्त करना चाहता है। नदी, पर्वत, आकाश, स्वयं जो पुछ हों, रहस्यवादी के लिए वे उस परम सत्ता के चोतक हैं जिनके शक्ति-सौन्दर्य का वे स्वयं एक प्रकार हैं। आपके हवल-ब्रेस्ट कोट के सुन्दर फाट-छोटे को देख कर हम आपसे पूछते हैं कि यह किस दर्जी का बनाया हुआ है, वह कहाँ, रहता है, आदि। इसके अनन्तर, उसकी कला से चकित होकर हम अपनी मुग्धता की स्वाभाविक भावना में अपने-आप

उसके पास खड़े होने का अनुभव करने लगते हैं। इस प्रकार
 रहस्यवाद का पक्षों में विभाजित हो जाता है—पहला विद्वान्मानुषिक
 जिसमें खोज रहती है, और दूसरा मानवानुचक जिसमें विश्वास
 का वास्तविक मातात्कार होता है। अपने इस व्यावहारिक पक्ष में
 रहस्यवाद जीवों के जीव, विश्वात्मा, के साक्षात्कार की सम्भावना
 प्रतिष्ठित करता है। पर यह साक्षात्कार किन्हीं बाह्य उपकरणों के
 रूप में नहीं होता, जैसे प्रार्थनाओं का उच्चारण, आदि, बल्कि
 वह एक परमानन्दरूप अभिनिवेश या तादृश्या के स्वरूप में होता
 है जहाँ कि व्यक्ति, यथार्थ में, परमात्म-सत्ता का ही अंशमात्र हो
 जाता है। ईश्वर तब कोई पदार्थ या वस्तु नहीं रहता; वह केवल एक
 निष्क्रिय अनुभूति-मात्र रह जाता है। वाच्य का रहस्यवाद इन दोनों
 पक्षों को प्रक्षेप कर सकता है—एक में वह हृदय की सृष्टि और
 भटकन का आश्रय लेगा और दूसरे में शान्त भाव का पोषक होगा।
 परन्तु विश्वात्मा की भावना को लेता हुआ भी वह विश्वान्त-
 धर्म या अद्वैत-धर्म से भिन्न है। क्योंकि, धर्म, मनुष्य को सामने
 रखकर, सदा एक समस्या को हल करने में लगा रहता है और
 नैतिक आधारों पर अपने शासन का विस्तार करता है। रहस्यवाद
 का उद्देश्य ही विश्वात्म-भावना से होता है जिसमें मनुष्य की नैतिक
 समस्याओं का कोई सम्पर्क नहीं होता और जो प्राकृतिक अव-
 स्थाओं की लाक्षणिकता से प्रेरित हो तादृश्या की आत्मानुभूति
 करता है। एक प्रकार से कह सकते हैं कि धर्म लोकायत होता है,
 रहस्यवाद की इच्छा व्यक्ति तक ही रहती है, धर्म मनुष्य की
 ओर लक्ष्य करता है, रहस्यवाद वर्तमान में ही अनिर्वाच्य
 सम्मिलन की आशा करता है। धर्म तिम संवेग को इच्छाशक्ति
 के वशीकरण और सम्पूर्ण जीवन के नैतिक संगठन द्वारा प्रायः
 समझता है, रहस्यवाद में वही एक निरन्तर संवेदना-मात्र रह

जाता है जो क्षण-क्षण में आती जाती रहती है। अतएव उस वाक्य को रहस्यवादी कहना भ्रान्त होगा जो विश्वात्म-सिद्धान्त को विवेचना करता है और अनुभूति को भावना से शून्य होता है।

रहस्यवाद ही की परम्परा का अनुसरण करने वाली साहित्य में एक और प्रवृत्ति भी देखने में आती है जो Symbolism है। इसे हम 'संकेतवाद' या 'प्रतिबिम्ब-वाद', अथवा यदि चाहें तो 'छायावाद' भी, कह सकते हैं। हिन्दी में Mysticism और Symbolism के भेद को दृष्टिगत संकेतवाद या छायावाद न रख कर 'रहस्यवाद' और 'छायावाद' का प्रायः समान अर्थ में प्रयोग किया जाता है।

परन्तु दोनों में सब से बड़ा भेद शायद यह है कि एक तो एक प्रकार की सात्विक आत्मानुभूति का नाम है और दूसरा एक विशेष ढंग की रचना-प्रणाली है जिसमें प्रकृत के द्वारा किमी अप्रकृत का संदेश रहता है। आवश्यक नहीं कि अप्रकृत विश्वात्मा हो और 'छायावाद' सृष्टि के पदार्थों की एकरा का अनुभव ही करे। संकेतवादी प्राकृतिक पदार्थों को देखकर उनके संकेत, प्रतिबिम्ब, या छाया को ढूँढ़ने की चेष्टा करता है। सृष्टि में प्रत्येक वस्तु कुछ ॥ कुछ अभिप्राय रखती है, उसका हमारे लिए कोई संदेश है, वह हमारे जीवन की किसी न किसी अवस्था या वृत्ति का दूसरे रूप में प्रतिबिम्ब है। उसी अभिप्राय या संदेश को समझना, प्रतिबिम्ब को ग्रहण करना, संकेतवाद या Symbolism का उद्देश्य रहता है। इस कारण से, संकेतवाद प्रायः आदर्श की ओर मुका करता है। 'शकुन्तला' नाटक में आया हुआ श्लोक,

"वात्पेकनोस्ततिपरं प्रतिरोप्यमाना
माश्लिष्यतेऽप्युपमर एकजोर्कः ।

नेत्रोदयस्य युगारद्वयगनोदयार्था
 श्लोको निबन्धना ईवाहप्रदगान्धारोपु ॥”

संकेतवाद का उदाहरण नहीं है क्यों कि इसमें बहुत अधिक स्पष्ट प्रयत्न है जो सन्भावलोचन की ओर बढ़ जाता है । परन्तु इसमें हमें मनुष्य की उस मानसिक प्रवृत्ति की सूचना मिलती है जो सांकेतिकता के मूल में है ।

संकेतवादी कवि इस संकेत को प्रदर्शित कर स्वयं भी उसका संकेत ही करता है । कभी कभी इस प्रयास में वह इतना निगूढ़ हो चलाता है कि संकेत के लिए अपने प्रकृत व्यापारों की व्यवस्था भी करने लगता है । ऐसी अवस्था में उसके संकेत अमूर्त और अविस्पष्ट होने लगते हैं और उनका समझना साधारण समझ वाले का काम नहीं रह जाता । इसमें के बाद के नाटकों में वस्तु-व्यापार के भीतरी अभिप्रायों की व्यञ्जना बराबर गहन होती जाती है और इसके परिणाम-स्वरूप उसके अभिप्रेत संकेतों से वास्तविक कथा-दृश्यों के विच्छेद की आशङ्का अधिकाधिक बढ़ने लगती है ।

यथार्थ में, संकेतवादी एक कहानी कहता है जिसको साधारण पाठक उसके प्रकृत अर्थ में समझ कर अपना मनोरञ्जन कर सकता है, परन्तु जिसमें सूक्ष्म परिशीलक एक आनुषंगिक अभिप्राय का आभास भी पा लेता है । संकेतवाद का सच्चा और उपयोगी रूप है भी यही । संकेत के लिए प्रत्यक्ष की उपेक्षा करना सरल और भावमयी कविता का लक्षण नहीं है । सांकेतिकता प्रायः किसी प्रबन्ध की पूरी वस्तु के आरंभ से अन्त तक रहती है, अर्थात् प्रबन्ध की पूरी वस्तु ही सांकेतिक होती है, अथवा

वह उसके कुछ अंशों में, कभी कभी केवल एक पद्य या वाक्य में ही, रह सकती है। परन्तु अधिकतर ममस्वस्तुग्यापी संकेतवाद हो आज कला के मादित्य में देखने में आता है।

साकेतिकता का एक दूसरा प्रकार रूपक-रचना (Allegory) है। दोनो प्रकार की रचनाओं का सिद्धान्त और उद्देश्य लगभग एक ही है। परन्तु रूपक-रचना में प्रायः ऐसे प्रश्नों का भी समावेश हो जाता है जिन में अप्रकृत को ही प्रकृत मान कर मानव प्रवृत्तियों तथा आचार और नीति के रूपक-रचना— परिचित गुणों में ही मनुष्यता का आरोप कर नीति-नाट्य दिया जाता है और उन्हीं को कथा के पात्र बनाया जाता है। इस भाँति मुरेश और कमला के स्थान में क्रोध और करुणा हमारी कथा के पात्र होते हैं। इस प्रकार की रचनाओं में अप्रकृत वस्तु के प्रकृत अभिप्राय द्वारा मानव हृदय के भीतर भिन्न भिन्न वृत्तियों के द्वन्द्व का संकेत किया जाता है जो साधारण संकेतवाद का प्रकृत है। आदर्श या उपदेश की दृष्टि से मनुष्यवृत्तियों की दुर्वृत्तियों के ऊपर विजय दिखाई जाती है। सामान्य संकेतवाद में भी आदर्श की ओर दृष्टि रहती है, परन्तु उस में संकेत को इतना स्पष्ट नहीं बनाया जाता कि उपदेश की गंध देने लगे। यूरोप में मध्य-काल (सत्रहवीं-चौदहवीं शताब्दियों) की रचनाएँ अधिकतर इसी तरह की हुन्ती करती थीं और वे Morality plays (नीति-नाट्यों) के नाम से परिचित हैं।

वर्तमान हिन्दी में 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' का नाम कैसे आया? जिस प्रकार द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों ने हिन्दी नाट्यकारों को एक विशेष ढँग से प्रोत्साहित किया था उसी प्रकार

श्रीयुत खान्दनाथ टैगोर के 'गीताञ्जलि' प्रभृति आधुनिक छाया-काव्य-संग्रहों ने हिन्दी कविता को किया। राय ने बाद का आरम्भ तो हमारे मनोवेगों और सुप्त कल्पनाओं को प्रताडित करके स्वाभाविक रूप में ऐसा किया था परन्तु टैगोर का प्रभाव कृत्रिम था—एक प्रकार से, यह प्रभाव उनके नोबेल पुरस्कार का था। हिन्दी में उनके अनुकरण के ग्रन्थ बनने से पहले हिन्दी वालों ने उनकी कविता का कोई विशेष अध्ययन नहीं किया था। अध्ययन तो अभी तक भी नहीं हुआ है। उनके कहानी-उपन्यास और निर्वचनों के अनुवाद तो हिन्दी में प्रकाशित हुए हैं, परन्तु उनकी कविता और छोटे नाटकों के नहीं। 'मुक्तधारा' आदि जो एकाध कहीं से निकले भी हैं वे प्रचलित नहीं हुए। इस क्षेत्र में मौलिकता ही अधिक वाञ्छनीय अथवा सुसाध्य समझी गई। इस प्रकार की 'हृदयतरङ्ग' नामक एक पुस्तक हमने मध्य से पहले देखी थी जो, तरह-चौदह वर्ष हुए, छपी थी। उससे पहले कोई और छपी हो तो पता नहीं। 'हृदय-तरङ्ग' की कृत्रिम भावना और उसके उद्गार अस्वाभाविक हैं।

बर्नार्ड शॉ ने अपने एक उपन्यास की भूमिका में एक भयानक गर्वोक्ति करते हुए लिखा है कि—यदि मैं, एक निर्धन पिता का लड़का, केवल अपनी आकर्षण-शक्ति के कारण इतना ऊपर चढ़ गया तो इसमें दूसरे किसानों के लड़के यह समझने की भूल न करें कि वे भी अपनी निम्नस्थिति को ऊपर चढ़ने की पहली सीढ़ी बना सकते हैं। दूसरे किसानों के लड़के बर्नार्ड शॉ बन सकें या न बन सकें, परन्तु इसमें संदेह नहीं कि अस्पृष्टता, या अनुभव में शून्य कृत्रिम 'अनन्त', टैगोर-पद की सीढ़ी नहीं है। 'सुधा' की किमी पिछनी सख्या में 'अनन्त की ओर जी' का एक व्यंग्य-चित्र

निकला था, जिसमें विचित्रमूपाविमूषित '०ओर जी' आकाश में अपनी गर्दन उठाये हुए अपनी प्रलम्बमान बाहु-यष्टि में अनन्त की ओर संकेत कर रहे हैं। यदि आसमान को नाप लेने भर से अनन्त मिल जाना है, तो, निश्चय जानिये, हम तथा हम से अन्य अनन्त लोगों ने अब तक उससे अवश्य मुलाकात कर ली होती। परन्तु कठिनता यह है कि दूसरे लोग कहते हैं—

‘मोको कहाँ ढूँढे बन्दे मैं नो तेरे पास में।’

अथवा,

‘पिउ हिरदय मई भेंट न होई। को रे मिलाव, कहाँ फेड़ि होई॥’

गरदन के साथ दोनों आँखों वाले सिर की पुडिया बना कर उसे हृदय के भीतर किस तरह पहुँचाया जाएगा ?

‘अनन्त’ की असम्भाषित छाया में जो संकुलता और भाव स्या अर्थ की अस्तव्यस्तता उत्पन्न हुई, कुछ दिनों बाद वही वर्तमान छायावाद का लक्षण बन गई। इससे छायावाद का एक दूसरा रूप उपस्थित हो गया, जिसमें न तो नवीन रहस्यवाद की विडम्बक संकुल अनन्तता रही और न संकेतवाद की प्रतिविम्ब-ग्रहण-चेष्टा। सच-मुच में प्रतिविम्ब-ग्रहण की चेष्टा तो वर्तमान हिन्दी साहित्य में कभी भी नहीं हुई, क्योंकि उसके आदर्श के लिए हिन्दी लेखकों को आधुनिक प्रतिमाएँ ही नहीं मिलीं। अपने परिवर्तित रूप में, हिन्दी का छायावाद कुछ विकल और अस्पष्ट उपमाओं, रूपकों या उल्लेखों का रूप रह गया। ‘इन दोस्तों से तारों को, कर चूर पनाया प्याला’ में प्याला क्या है और तारों को चूर करने में कौनसी वेदना या मुँफनाइट भरी है, इसका पता लगाना कठिन है।

'मुकुट मुकुटों का मीनागर' में मुकुटों को इशारेवालों का—यन्त्र
 द्वा में मुकुट इशारेवालों भी नहीं करते—क्या सँसरा है? 'तुम्हारी
 आँखों का आकाश' में क्या हम यह समझें कि 'तुम्हारी आँखों'
 आममान के समान यही और शून्य हैं, या यह कि 'मेरे लिए'
 यही सम्पूर्ण बानावरण बन गई हैं और उनकी 'धरा' जों में
 'आ-विभाव' देखकर मेरा (हृदय-रूपी) 'आ अनजान' को जते
 निकल निकल निकल ? क्या मतलब ? मेरा हृदय निवास चाहता
 था—तु—तुम्हारी आँखों में: अर्थात् तुम मुझको (या मेरे 'लग
 अनजान' को ?) मग्न देखती रहा करो ?

इस कविता में रहस्य या प्रतिविम्ब-महण कुछ नहीं है ; केवल
 अस्पष्टता है—तुलना आदि के लिए चुने हुए अप्रयुक्त और अप्र-
 योग्य नए नए स्वकल्पित उपमानों के कारण । तुलना आदि का
 मूल अभिप्राय है, भाव-भौकर्य । यदि मैं साधारण रूप में अपना
 शिर-पीड़ा का आपको ठीक ठीक अनुमान कराने में असमर्थ हूँ
 तो मैं कहूँगा—'मेरे मिर में ऐसा दर्द हो रहा है जैसे किसी ने
 बरछी मोक दी हो ।' इसके अनन्तर, तुलना द्वारा हम भाव-
 सौन्दर्य व्यक्त करने की चेष्टा करते हैं । परन्तु जैसी कविता के
 उदाहरण दिए गए हैं उसमें भाव-भौकर्य तो है ही नहीं, और समझ
 में न आ सकने के कारण सौन्दर्य का भी यथावत् अनुभव नहीं
 हो पाता, वह 'मध्यपरिनिर्वृति' नहीं होता जो कविता का
 प्राण है । पर साथ ही, यह कविता किसी भाव या भावुकता से
 सर्वथा शून्य है, यह कहना भी भ्रम है । केवल, मस्तिष्क की
 उत्तेजित और अविच्छिन्न चेतना में हृदय इतना प्रच्छन्न हो गया
 है कि उसके यथार्थ रूप को देख पाना दुःसाध्य हो जाता है । ऐसी
 कविता को आधा पंटा सोचने से अर्थ अवश्य कुछ न कुछ निकल

आएगा ; परन्तु वह कवि का अभिप्रेत अर्थ होगा या नहीं, यह नहीं कहा जा सकता । सहज सरमता के अभाव में कवि का हृदय पाठक के हृदय से नहीं मिल सकता जो कविता के उद्देश्य के लिए विघातक है ।

आजकल की कविता में अस्पष्टता और छायावाद का घनिष्ठ पारस्परिक सम्बन्ध हो जाने के कारण हो कहीं कहीं यह प्रश्न उठा है कि 'प्रसाद' के नाटक छायावादी हैं । 'प्रसाद' 'प्रसाद' और अपनी अस्पष्टता के लिए इतने प्रसिद्ध (या आधुनिक छायावाद बदनाम ?) हो गए हैं कि जब एक नए सम्पादक एक विद्वान् के पास अपनी पत्रिका के लिए सम्मति माँगने गए तो उनको सलाह दी गई कि—आप अपनी पत्रिका की नीति के लिए 'उम्र' और 'प्रसाद' के मध्य कामार्ग ग्रहण कीजिये । अभिप्राय यह था कि जिस प्रकार 'उम्र' बेहद समझ में आते हैं, यहाँ तक कि, यदि पशु हिन्दी भाषा पढ़ सकते तो वे भी उन्हें समझ लेते, उसी प्रकार 'प्रसाद' इतने जटिल हैं कि पढ़े-लिखे के भी फायदे में नहीं आते । 'प्रसाद' की जटिलता, सम्भव है, इतनी बढ़ गई हो, परन्तु हमारा विचार है कि फिर भी वह छायावादी नहीं है । उनकी कहानियों या कविताएँ चाहे कुछ हों परन्तु उनके नाटक छायावादी नहीं हैं । उनमें जटिलता अवश्य है, परन्तु अस्पष्टता नहीं । यदि कहीं सोचना पड़ता है तो सोचने के बाद अभिप्रेत अर्थ समझ में भी आ जाता है । दूसरी बात यह है कि उनकी जटिलता या तो शास्त्रार्थ की है या सर्वसम भाषा में अलङ्कार प्रयोग करने की । परन्तु शास्त्रार्थ की कठिनता के कारण हम दार्शनिक ग्रन्थों को, या पेंडितराज के 'रमंगगाधर' के वर्तमान छायावाद के उदाहरण नहीं समझते । भाषा और शैली की दुरुहता

के कारण संस्कृत का गद्यकाव्य 'वामकदत्ता' छायावादी नहीं हो गया। यह प्रथम दूसरा है कि नाटक में इतनी दार्शनिकता या जटिलता को हम चाहते हैं या नहीं, परन्तु 'प्रमाद' ने मस्तिष्क के ऊपर हृदय के मिथ्या आरोप को चेष्टा नहीं की है। प्रयुक्त दृष्टान्तों का उनके नाटकों में अभाव है। प्रयुक्तता सभी उत्पन्न होती है जब लोग अपने भावों को समझने में व्यर्थ कोई प्रयत्न करता है, या जब वह उनसे ठीक ठीक समझ नहीं पाता।

'प्रमाद' परम भावुक परि हैं और उनकी भावुकता हृदय को सहानुभूति देने वाला है। अज्ञान का अपने पिता से समा भोग का हृदय, दामिनी का अपने पति के पैरों में गिरना, आर्य-साम्राज्य के हित के लिए यक्षवमा का अपना राज्य अपराध करना—ये सब क्या काव्य की अभ्यासी सम्पत्ति हैं ? रघुनाथ, वारविनामनी जब अपने प्यारे की मिमर्श करता हुई गाना है—

सदर रही है कहीं कोहिला,
कहीं वीरहा पुकारता है ।
बड़ी बिरह क्या तुम्हें झुलाना ?
कि नाल नीरव मदय नहीं है ॥

तो उम के गाने में उम के हृदय का वास्तविक रुदन क्या हम से छिपा रहता है ? पति की उपेक्षिता पद्मावती की भावना धजाने बैठती है, परन्तु वीरणा बने कैसे ? वैगनी तो चञ्चल है परन्तु, हृदय ? तब, वह उस का उद्धोधन करती है—

। चमर बँगली अती दूर जा,
हरा भर अनुकम्पा से मर जा ।

इस सब में कहाँ छायावाद है ? जहाँ भावुकता इतनी स्पष्ट और तीव्र है वहाँ किसी अर्थहीन संकुलता का भ्रम ही कैसे उत्पन्न हो सकता है ? 'अज्ञातशत्रु' नाटक का परम दार्शनिक पात्र विन्ध्यसार भी जब अँधेरी रात की नक्षत्रमाला में मनुष्य की भाग्य-लिपि पढ़ता है तो माग रूपक के प्रकृत और अप्रकृत का द्विधा होकर अलग अलग दिखाई देने से रह नहीं जाता। तथापि, यदि एकाध म्थल पर हम को कोई ऐसी उल्टियाँ मिल जाएँ जिन में छायावाद की प्रवृत्ति दिखाई देती हो तो कारण हम तमाम नाटक या नाटकों को छायावादी पद दूषित नहीं कर सकते।

यह तो हुई आधुनिक रहस्यवाद या छायावाद की ओर हम देखते हैं कि मूल रहस्यवाद या छायावाद की ओरला विशेष प्रेरणा 'प्रसाद' के नाटकों में ही मिलती है। 'प्रसाद' और प्रकृत नहीं होती। 'कामना' और 'एक घूँट' के नाटकों में रहस्यवाद कर उन के अन्य सब नाटकों गेतिहासिक हो परन्तु 'कामना' और 'एक घूँट' उन ही नाटकों में क्रियाशीलता के प्रतिनिधि नहीं हो सकते—वे केवल विविध प्रयोगों की रचना-पद्धतियों के प्रति लेखक के प्रयत्नात्मक सुख को प्रकट करते हैं जैसे तो 'प्रसाद' ने एक गीति-नाट्य भी लिखा है।

'प्रसाद' के ऐतिहासिक नाटकों की वस्तु सुष्ठु मूल और सुस्पष्ट है और प्रकृत विषय को छाड़ कर अप्रकृत को कहीं भी आकाक्षा नहीं करते। कहीं भी लेखक का, या नाटकों के कि पात्र का, विश्वात्मा के प्रति ऐसा संकेत नहीं है जिसमें के भिन्न भिन्न मौन्द्यों को अंतर्हित एकता, अथवा व्यक्त

अव्यक्त की गढ़ना, का भाव हो। इसके विपरीत 'प्रमाद' के नाटकों में मृष्टि और विद्वान्ता का नियमित और नियामक सम्बन्ध है और उनमें दृश्य पदार्थों तथा अवस्थाओं के प्रति एक विरक्ति के भाव का समर्थन किया गया है। उनके संकेत इतने गहरे हैं कि उनमें संकेतवाद बूझना बेकार है। इन संकेतों में अधिकतर रूपक या उपमा में काम लिया गया है जिनमें उपमानों और उपमेयों का प्रयोग हुआ है। 'आकाश के नीले पत्र पर जीवन अक्षरों में लिखे हुए अन्ध के लेंच' में 'अदृष्ट के लेंच' अष्ट उपमेय है जो संकेत की गढ़ना का निराकरण कर देता है।

1 अवश्य, हम कुछ सकने हैं कि 'प्रमाद' के नाटकों में अमूर्ती है नकली छायावाद अथवा रहस्यवाद के कोई विशेष लक्षण हिमिनते। उनकी शैली के एक विशेष प्रकार के विकास के कारण उनमें द्विष्टता अवश्य आ गई है। परन्तु यदि द्विष्टता यहाँ भी हम छायावाद मानने लगेंगे तो छायावाद का एक उद्देश्य और उद्गम हो जायगा जो उसके प्रचलित रूप से भ्रम होगा।

वस्तु और घटना संगठन

1 'प्रमाद' के नाटकों की वस्तु ऐतिहासिक है, यह हम कई बार चुके हैं। वस्तु की ऐतिहासिकता में, यह खयाल किया जाता है कि, लेखक की प्लॉट-रचना का कौशल बहुत कम होता है। परन्तु, वास्तव में, बात इसी नहीं है। दो बड़े वस्तु को अपने कार्य के लिए उपयुक्त बनाना जितना कठिन है, उनका स्वकल्पित वस्तु को नहीं। क्योंकि कल्पित वस्तु को मोचने समय लेखक अपने उद्देश्य को समझता है, और उसकी वस्तुका प्रसार, घटनाओं

इस सब में कहीं छायावाद है ? जहाँ भावना इतना मजबूत है वहाँ किसी अर्थहीन संयुक्तता का भ्रम हो कैसे सकता है ? 'अजातशत्रु' नाटक का परम दार्शनिक दृष्टि विम्वसार भी जब अँपेरी रात की मञ्चमाया में मगुल हो तो भाव्य-लिपि पढ़ता है तो मांग स्वयं के प्रश्न और प्रत्युत्तर ही है। द्विधा होकर अलग अलग दिशाएँ देने में वह नहीं सक्षम है। तथापि, यदि एकाध म्यल पर हम को कोई ऐसी दृष्टि दिखाया जाये जिन में छायावाद की प्रशंसा दिशाएँ देना हो तो उदात्त वस्तु कारण हम तमाम नाटक या नाटकों की धारणा को दूषित नहीं कर सकते।

यह तो हुई आधुनिक रम्यवाद या छायावाद का प्रतीक। हम देखते हैं कि मूल रम्यवाद या आरागच्छ की रचनावाचन विशेष प्रेरणा 'प्रमाद' के नाटकों में थी। अपने 'प्रमाद' और प्रश्न नहीं हीना। 'प्रमाद' के नाटक में ही कि उन्हीं रचनावाचन पर उन के अन्य मय मञ्च पर प्रदर्शित। कथन परन्तु 'प्रमाद' के नाटक में ही प्रश्न के आधि। क्रियाशीलता के प्रतिनिधि नहीं हो सकते—इसके अतिरिक्त ही रचना-पद्धतियों के प्रति लेखक के प्रयासों में ही प्रश्न के विचारों में तो 'प्रमाद' ने एक गीति-नाट्य की दिशा दी।

सात के ऐतिहासिक नाटकों की मजबूत प्रेरणा के सुरस्रष्ट है और प्रश्न प्रिय के आदर पर अज्ञान के अज्ञान आवांछा नहीं करता। कहीं की मञ्च का, या मञ्च के विचारों का, विश्वास के प्रति ऐसा मञ्च नहीं है, जिसके के मित मित मौन्यों को अर्थहीन मञ्च, अज्ञान.

लिए पढ़ लेते हैं कि वे अकल्पनीय रहस्यों के लिए तैयार रहते हैं। परन्तु साधारण जीवन की कथा में हमको सड़क पर किसी के माइकिल का टायर फट जाने पर भी ग्लानि हो मरती है, यदि लेखक ने टायर फटने की परिस्थितियों की भूमिका नहीं रखी है। अभी दूकान से नई माइकिल खरीदी थी और हम कदम चलते ही उसका टायर फट गया—इसका यही अभिप्राय हो सकता है कि लेखक ने भावी घटनाओं को अनुकूल बनाने के लिए इस घटना को जबरदस्ती ढाला है। माइकिल खरीदने की स्वाभाविक आवश्यकता जब तक पिछली परिस्थितियों में अपमर न होगी और दूकानदार की धूर्तता का जब तक हमें आभास न दिया जाएगा, तब तक टायर फटने की घटना का वस्तु में कोई स्थान न होगा।

आवश्यक घटनाओं का संगठन करने में लेखक को इस बात का भी ध्यान रखना चाहिए कि उनके प्रसार में उद्विग्नता इतनी न बढ़ जाए कि उसे सुलभाना कठिन हो जाए। वस्तु अति जटिल प्रारम्भिक प्रीक ट्रैजेडी में अब ऐसी अवस्था न होनी चाहिए। उपस्थित हो जाती थी तो किसी देवता आदि का अवतार कर उसे सुलभ किया जाता था। भारतेन्दु ने अलौकिकता का विरोध किया है। अरबू ने भी इस देवी माध्यस्थ्य का विरोध करते हुए लिखा है कि वस्तु की संकीर्णता और उसके उद्गमन्यन, दोनों, का वस्तु की भीतरी अवस्थाओं में ही उद्गम होना चाहिए।

“It is therefore evident that the unravelling of the plot, no less than the complication, must

बाहरी साधनों का आश्रय ले सका प्रायः उस समय लेता है जब वह प्रस्थियों को सुलभाने में या तो, जैसा कहा गया है, अन्तर्मुख लेता है, या प्लॉट के बहुत अधिक बढ़ जाने के कारण उसके लिए व्यग्र होने लगता है। वर्तमान समय के नाटकों में त्रैवी माध्यम्य के अतिरिक्त अकल्पित बाह्य साधनों के और भी अनेक रूप हैं। कभी रैन मौके पर प्रतिघातक पात्रों को दूर हटा दिया जाता है, कभी रखा हुआ बर्सायतनामा मिल जाता है, कभी कोई सम्बन्धी, जिसको बहुत समय ने स्वर्गवासी समझ लिया गया था, जीता-जागता आ उपस्थित होता है और कभी किसी प्रधान पात्र की मनोवृत्तियों में महत्ता परिवर्तन हो जाता है। ये सब उपाय लेखक की दुर्बल शक्ति के सूचक हैं। ग्रन्थ में, लेखक को वस्तु-विकास में चरित्र की अनुरूपता पर सदा ध्यान रखना चाहिए। क्योंकि सामान्य पाठक भी किसी परम प्रतिभाशाली

arise out of the plot itself, it must not be brought about by *Deus ex Machina*”—Aristotle’s Poetics, Butcher’s translation.

* “In modern plays the fortuitous element assumes a number of forms, as when the villain is removed by a timely accident, or a lost will turns up, or an uncle, long reported dead, proves to be very much alive. But perhaps the commonest kind of arbitrary conclusion is that which depends upon a sudden and incredible change of heart in one of the persons of the

लेखक तब को अपने साधारण अनुभवों को अवज्ञा करने की स्वतंत्रता नहीं दे सकता ।

नाटककार को वस्तु-निर्धारण करते समय पाठक या दर्शक को स्मरणशक्ति पर भी बहुत अधिक निर्भर न रहना चाहिये । इसका अभिप्राय यह है कि उसकी वस्तु बहु-घटना-संकुल न हो और पात्रों की संख्या यथाशक्ति कम रहे । इसके लिए प्लॉट का भी, जहाँ तक हो, सरल होना आवश्यक है । उपन्यास में लम्बे और अति जटिल प्लॉट में बखाना तथा विविध प्रसंगों के बीच में निम जाते हैं । परन्तु नाटक को किसी विशिष्ट सीमा के भीतर नियमित रहना पड़ता है जिसके कारण लम्बे या जटिल प्लॉट को बलपूर्वक संकुचित करके अनेक घटनाओं का संक्षेपमात्र कर देना पड़ता है । नाटक की द्रुत गति के कारण, यद्यपि, इस बात की आवश्यकता पड़ जाती है कि दर्शक या पाठक प्रत्येक संकेत या सूचना को ध्यानपूर्वक ग्रहण करता जाए । जटिल और पात्र-बहुल नाटकों में प्रायः ऐसा होता है । क पाठक को, पढ़ते-पढ़ते, अनेक बार पात्र सूची को चलटना पड़ता है ।

जो नाटक अमिन्यता को भी दृष्टि में रखकर लिखे जाते हैं, उनके सम्बन्ध में नाटककार को ध्यान रखना चाहिए कि दर्शक नाट्यशाला में घटनाओं को होती हुई देखने के लिए जाता है, जो चुकी घटनाओं की सूचना सुनने के लिए नहीं । इससे भी

drama. Here we have to re-emphasise another great law,..... the law of the conservation of character." Hudson's Introduction to the Study of Literature, pp. 284—5.

यही बात सिद्ध होती है कि नाटक में वस्तु की जटिलता न बढ़ने पाए और उसमें सूचनात्मक दृश्य यथार्थता कम हों । परन्तु इसके कारण एक और बहुत बड़ी सावधानता, जो लेखक को रखनी पड़ती है, वस्तु के आरम्भ की है । 'आरम्भ' वस्तु का 'आरम्भ' ऐसा होना चाहिये कि जिसके पदों में कोई परम मातृय इतिहास छिपा हो अथवा जिसको देखने या पढ़ने से उसकी पूर्व-परिस्थितियों को जानने की जिज्ञासा उत्पन्न हो ।^३ इसका यह अभिप्राय भी नहीं है कि लेखक को शून्य में आरम्भ करना चाहिए । आवश्यकता इतनी ही है कि 'आरम्भ' नाटकीय दृष्टि से एक स्वाधीन सत्ता हो और वह अन्य महत्वपूर्ण घटनाओं पर निर्भर न हो । आरम्भ के परिचायक दृश्य द्वारा 'आरम्भ' की इस फटिनता को कम करने का प्रयत्न किया जाता है, परन्तु यदि परिचायक दृश्य स्वयं इतिहास बनने लगता है तो भी नाटकीय अनौचित्य हो जाता है । परिचायक दृश्य जितना ही संक्षिप्त हो सके और घटनाओं का व्यापार जितना शीघ्र आरम्भ हो उतना ही अच्छा है ।

प्रत्येक नाटक का 'लॉट कुछ अङ्कों में विभाजित रहता है । संस्कृत नाटक में दस अङ्क तक रहते थे । आजकल अधिकतर तीन ही रखे जाते हैं । आधिकारिक वस्तु के अङ्क-विभाग भवमाविक विभाग, मुख्य प्रासंगिक वस्तुओं की अतिरिक्त आलोचना, अथवा घटनाओं के

“A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be.”—
Aristotle's Poetics.

विकास में कोई नया तत्त्व या प्रसंग आ मिलने के कारण इस विभाग की आवश्यकता होती है। कभी कभी प्राचीन संधियों का सिद्धान्त ही आधुनिक अङ्ग-विभाग का सिद्धान्त हो जाता है। बहुत से नाटकों में ऐसा कोई सिद्धान्त नहीं भी रहता। उनके अङ्गों का विभाग कुछ विशिष्ट अवधि के बाद दर्शकों को विश्राम देने के लिए ही होता है।

वस्तु-असार में कभी कभी एक बात और भी देखने में आया करती है। वस्तु के जिस अंग पर नाट्यकार को अधिक रोग

हृयनञ्जय ने अङ्ग के सम्बन्ध में इस प्रकार लिखा है—

“एकाहाचरितैकार्थमित्यमासन्ननायकम् ।

पात्रैश्चिचुरैङ्गं तेषामन्तेऽप्य निगम ॥”

एकदिवसप्रचुरौक्यप्रयोजनसबद्धमासन्ननायकमऽबहुपात्रप्रवेशमऽङ्गं कुर्यात् । तेषां पात्राणामवरोधमऽङ्गमनन्ते निगम कार्थं ।

“पताकास्थानकान्यत्र विन्दुरन्ते च बीजवत् ।

पृथग्गङ्गाः प्रकर्तव्याः प्रवेशादिपुरस्कृता ॥

पञ्चाङ्गमेतद्वरं दशाङ्गं नाटकं परम् ॥”

अर्थात्,—अङ्ग में पात्र घोंबे हों—नील पार, उन सब का प्रयोजन मूठ हो, और उनके चरित की अवधि एक दिन हो। उसमें पताकादि का निर्देश हो धीर, अन्त में, योज के उद्देश्य का ध्यान रखते हुए वस्तु का प्रसार हो। अङ्ग के आरम्भ में पात्रों का प्रवेश आदि (या प्रवेशक आदि दृश्य) होना चाहिये, और उसके अन्त में उन सब का निगमन। नाटक में अङ्गों की संख्या कम से कम पाँच और अधिक से अधिक दम हो सकती है।

देना होता है उसकी वह किसी ढंग से पुनरावृत्ति कर दिया करता है। इसे हम 'सादृश्य' (parallelism) कह सकते हैं। शेक्सपियर में यह बहुत कामी देखने में आता है। इसके प्रयोग के लिए भी वही सिद्धान्त आवश्यक है जो घटना-सघटन का है। 'सादृश्य' में लेखक की परदर्शनी, या अनुरीनता, का आभास न होना चाहिए। जिस 'सादृश्य' में विनोद या व्यंग्य का सम्मिश्रण रहता है वह अच्छा होता है। 'सादृश्य' समस्त घटनाओं में भी दिखाया जा सकता है और किन्हीं विशेष उक्तिों में भी। शेक्सपियर ने तो दो स्वाधीन सन्त्रा वस्तुओं तरु को लेकर उन्हें आपस में मिलाया है। पात्रों की सदृशता तो एक सामान्य बात है। इसके अतिरिक्त, 'सादृश्य' को कभी हम लेखक के एक ही ग्रन्थ में ढूँढ़ सकते हैं और कभी उसकी सम्पूर्ण नाट्य-रचना में भी। दूसरा ढंग पुरा है। 'सादृश्य' का प्रतिरूप 'विरोध' (contrast) है जो दो विरोधी घटनाओं, पात्रों या उक्तिों में दिखाया जाता है। इसका भी वही उपयोग है जो 'सादृश्य' का है।

वर्तमान साहित्यिक नाटक में 'कॉमिक' (comic) की वस्तु का ही एक अङ्ग होता है। प्राचीन भारतीय नाटक में भी यह वस्तु का ही अङ्ग होता था। फिर भी वह एक पक्ष में कॉमिक दृष्टि से, वस्तु से भिन्न रहता था। उसके लिए एक स्वतंत्र पात्र को योजना की जाती थी जिसका वस्तु के विकास से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं होता था। यह माना, कि 'विदूषक' अपने स्वामी के प्रेम-रहस्यों में मंत्रणा देता था; परन्तु उसके कर्तृत्व में कोई व्यापार नहीं

होता था और इस प्रकार उसका एकमात्र उपयोग अपने स्वामी के मन बदलाना ही था । सूचनार्थक प्रवेशक आदि में यदि कहीं वा आता था तो उसका आना, न आना, बराबर था ; क्योंकि सूचना देने का काम अन्य गौण पात्रों द्वारा भी करवा जा सकता था । इसी प्रकार, शेक्सपियर के नाटकों में भी एक विशिष्ट मसखरे पात्र को हम देखते हैं । परन्तु द्विजेन्द्रलाल राय में ऐसे पात्र नहीं रहते । उनके कॉमिक की सामग्री वास्तु-न्यापार से सम्बन्ध रखने वाले यथार्थ पात्रों में ही मौजूद रहती है । विविध पात्रों के चरित्र-वैचित्र्य और उनको भिन्न भिन्न दुर्बलताओं को दिखाकर ही रायवाहू हमने-हंसने की चेष्टा करते हैं, और उनके विनोद में यथेष्ट सजीवता रहती है । इस प्रकार का हास-विन्यास, परिमाण के अनुसार, शायद 'कॉमिक' न कहला सके परन्तु वह संस्कृत के 'विदूषक' और यूरोप के 'क्लून' या 'हान्न' की कल्पना से अधिक श्रेष्ठ है । 'विदूषक' और 'क्लून' कृत्रिम थे ; परन्तु राय के जैसे हास्योत्पादक पात्र जीवन की वास्तविकता से सम्बन्ध रखते हैं और उनकी हास्योत्पादकता में उनके जिस चरित्र की उद्भावना होती है वह प्रायः वास्तु-न्यापार को अपसर करने में सहायक होता है । विलुप्त वर्तमान दैगके यूरोपीय अ-सम्पूर्ण नाटकों में, जिनमें अधिकतर सामाजिक प्लॉट ही रहता है, सम्यक् हास्य कम होता है । इसका स्थान विनोदशीलता को दिया जाता है जिसमें वाग्वैदग्ध्य, व्यंग्य आदि ही इस प्रकार के मनोरंजन की सामग्री जुटाने हैं ।

श्रीधर लक्ष्मण 'प्रसाद' के चार ऐतिहासिक नाटकों में भिन्न भिन्न घटनाओं और पात्रों के एक सूत्र में बाँधने की सफलता-पूर्वक चेष्टा की गई है । यह लेखक का कौशल है : यद्यपि,

प्रसाद' के बिना
मेव नाटकों की
रचना

हम जानते हैं, नाट्य-कर्म की अपेक्षा
उन्होंने इतिहास के प्रति अपने कर्तव्य को
अधिक गुरुता दी है। 'विशाख' का प्लॉट तो
सरल है और उसमें पात्रों की संख्या भी बहुत

हल्की है, अतः, उसका विलकुल स्वाभाविक और बहुत
अनुकूल प्रसार होता है। 'जनमेजय का नागयज्ञ' का 'कार्य'
स्पष्टोद्दिष्ट है और इसकी घटनावली भी वेग से उसकी ओर
रढ़ती चली है। परन्तु पात्रों की संख्या कुछ अधिक है जिससे
कहाँ कहीं किञ्चित् निरर्थक और कृत्रिम दृश्य आ गए हैं।
उदाहरणार्थ, तत्तक के दूँदने के लिए निकली दामिनी का
माणवक से भेद होना का कोई उद्देश्य नहीं है। इस दृश्य की कृत्रि-
मता इस बात से और भी बढ़ गई है कि माणवक दामिनी के
संक्षिप्त दृष्टि से देखता हुआ भी उमसे जो तात्त्विक दंग की बात
चाँत करता है उसमें विश्रम्भ की-सी छाया आजाती है। जिससे
हम निश्चिन्त होकर बातचीत नहीं कर सकते उससे लम्बी शास्त्रीय
चर्चा कैसी, और कैसा उमके साथ विश्रम्भ ? पात्रों की आममान
बहुलता में एक दो चरित्र अनावश्यक जैसे प्रतीत होते हैं।
दामिनी का पात्रत्व अनिवार्य नहीं मालूम होता।

अन्य नाटकों में 'राज्यश्री' और 'स्कन्दगुप्त' की वस्तु-रचना
उत्कृष्ट है। 'राज्यश्री' में चार और 'स्कन्दगुप्त' में पाँच अङ्क हैं।
'राज्यश्री' गौड़ और मालव की दुरभिसंधियों के कारण जटिल होने
पर भी, उसकी वस्तु सत्तिव है, जिससे भिन्न भिन्न दृश्यों का प्रभाव
सुनिर्दिष्ट होगया है और व्यापार-विहीन दृश्यों की सम्भावना नहीं
रही है। अङ्कों का विभाग भी वस्तु को अलग अलग परिणति के
आधार पर है। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रथम अङ्क में राज्यश्री

के वन्दिनी होने तक की परिस्थितियों का विकास है; दूसरे में शान्तिभिन्नु के गौड़ सैनिकों में मिल जाने के कारण वन्दिनी नायिका की एक नई परिस्थिति उत्पन्न हो जाती है, तीसरे में उसी परिस्थिति का परिणाम, तथा विरुद्धधोष (शान्तिभिन्नु) और सुरमा के मिलने से चीनी यात्री का परिवर्ष और उसका संघट्ट दिखाया गया है, और अन्तिम अङ्क में नाटक का उपसंहार है जिसमें चीनी यात्री के माध्यस्थ का यथेष्ट भाग है। इसी प्रकार 'स्कंदगुप्त' में भी एक निर्विघ्न उद्देश्य को लेकर वस्तु और नाटक का विभाग किया मादूम होता है। परन्तु 'स्कंदगुप्त' नाटक बहुत बड़ा होगा है—'राज्यभी' से उसमें तो पृष्ठ अधिक हैं—और इसका कारण मुख्य पात्रों की अधिकता और उनका चरित्र-विकास है। इस प्रवृत्ति में व्यापार-विहीन दृश्य यदि बहुत नहीं तो कुछ अधिक अवश्य हो गए हैं। परन्तु कोई दृश्य गिरस नहीं हुआ है और कथाप्रसार की कुल्लिप्त नहीं करता। 'स्कंदगुप्त' का पहला दृश्य अच्छा नहीं है, क्योंकि वह इतिहास का एक परिच्छेद-माहो गया है और पाठक या दर्शक की मनोरञ्जन-शक्ति की अपेक्षा उसकी स्मरण-शक्ति का ही अधिक आग्रह करता है। प्लॉट की दीर्घता के कारण और भी कहीं कहीं स्मरणशक्ति की अपेक्षा होती है।

परन्तु 'अज्ञातशत्रु' एक अकुशल नाटक है। उसकी वस्तु-रचना में उद्देश्य-हीनता है—वास्तव में 'अज्ञातशत्रु' अनेक वस्तुओं का सम्मिश्रण है—और अज्ञातशत्रु नाटक का नायक होते हुए भी दूसरे सादरा पात्रों की अपेक्षा नायक कहलाने का कोई विशेष अधिकार नहीं दिला सकता। नाटक में उसका परिणाम बही होता है जो भ्रमनजित, विरुद्धक आदि अन्य अनेक पात्रों का होता है। कोई पूछ सकता है, कि विमरसार हीको नायक क्यों न कहा जाए, और हम सोचते हैं कि गौतम नाटक का

में ऐसा 'विरोध' अधिकतर कम रहता है, दो विराधी प्रतिमाओं की योजना कम रहती है; क्योंकि वहाँ द्वन्द्व समाज की उपेक्षाओं, परम्परागत रुढ़ियों और निर्मम प्रवृत्तियों के साथ होता है। 'प्रसाद' ने कोई सामाजिक नाटक नहीं लिखा है, और, यद्यपि उनके ऐतिहासिक नाटकों में विरक्तपात्र व्यक्ति समाज और संसार की प्रवृत्तियों के प्रति आलोचना करते हैं, उन व्यक्तियों के विषय में समाज के प्रतिनिधि-स्वरूप किसी पात्र की सघटना सम्भव नहीं है। अतः, उनके विरोध में हमें प्रवृत्ति-परवश सामान्य व्यक्तियों को प्रतिमाओं के हो दर्शन होते हैं।

हास्य रस की प्रतिपत्ति के लिए 'प्रसाद' ने 'विशास' की भूमिका में अपने सत्तित्र विचार प्रकट किए हैं। उनके मन में हास्यरस मनोरञ्जनी वृत्ति का विकास है; परन्तु समाज में कौन-से हमारे जाति परवन्ध होने के कारण यहाँ रस से ही फुरमव नहीं, इसलिए हास्य का उत्तम रूप हमारे साहित्य में दिखाई देना प्रकल्पनीय है। अतः 'प्रसाद' की दृष्टि में परिहास का उद्देश्य भी संशोधन है। कहना कठिन है कि इस उद्देश्य को कहीं तक दृष्टिगत रख कर उन्होंने अपने नाटकों में हास्य का प्रयोग किया है। वह विप्रेक्षित कम्पनियों के मूल कथा से विभिन्न हास्य को अभ्योजनीय समझते हैं। विभिन्न हास्य अभ्योजनीय है भी। 'प्रसाद' का हास्य कथावस्तु का ही एक अंग होता है। 'विशास' का हास्य संस्कृत नाटकों के ढंग का है। परन्तु एक बात में वह संस्कृत के प्रयोग से भी बढ़ गया है। राजा का विदूषक एक चादुसार हंसोड़ और गुप्त सनाहकार ही नहीं है, वह वस्तु को परिणति का एक प्रधान साधक भी बन गया है। परन्तु 'अज्ञातवाशु' का

विदूषक, 'वसन्तक', राजवैद्य है जो राजा का मनो-विनोद न कर पाठकों का या अपना ही विनोद करता है। वस्तु में उसका कोई उत्तरदायित्व नहीं, उसके वैद्यकज्ञान की भी कहीं आवश्यकता नहीं पड़ती, और वह रोस्मियर के कुछ छात्रों की भाँति केवल पटनाओं और परिस्थितियों की, अपने लिए, कुछ समीक्षा किया करता है। अपने लिए इस लिए, कि पाठक को उसकी समीक्षाओं की विशेष आवश्यकता नहीं, न तो उनसे कोई विनोदवृत्ति ही विशेषरूप से उत्तेजित होती है और न पाठकों की जानकारी ही बढ़ती है—हाँ, साधारण सा मन-रहताय अग्रश्य हो जाता है। उनके 'ऐं, किन्तु, परन्तु' या बुद्धिया को जवान बनाने वाली धन्वन्तरि की पुद्धिया में कोई घुस्ती या स्फूर्ति नहीं मालूम होती। हास्य का एक मुख्य प्रयोजन यह है कि वह परम गंभीर घटनाओं के व्यापार और पाठकों के उद्दीप्त मनोवेगों की परिश्रान्ति में उन्हें बीच-बीच में कुछ विश्राम देता रहे। वसन्तक इस कर्तव्य का केवल कुछ अंश तक वाजन करता है।

'नागयज्ञ' में कोई विशेष हास्य नहीं है। उसका जो थोड़ा आमास प्रथम अङ्क के छठे दृश्य में है वह परम शिथिल और अर्थहीन है। 'स्कंदगुप्त' का हास्य सामान्यरूप से अच्छा है और उसको एक अच्छाई यह है कि वह समस्त नाटक में थोड़ा थोड़ा व्याप्त है। मुद्गल की उक्तियों में कहीं कहीं विदग्धता अच्छी पाई जाती है। उसे ऊँधता हुआ देख कर जब मातृगुप्त परिहास से उसकी गठरी खींचता है तो वह उठकर कहता है—“ठहरो भाई, हमारे जैसे साधारण लोग अपनी गठरी आप ही ढोते हैं। तुम कष्ट न करो।”

वस्तु साधारण होते हुए भी उनकी शैली में ही 'अद्भुत' का तत्व आ जाता है। 'हृदयेश' की सामाजिक कहानियों से उनकी शैली की अद्भुतता दूर नहीं हुई है।

'अद्भुत' वस्तु या चरित्र की कल्पना में हम उन परिस्थितियों का विचार करते हैं जो मनुष्य के साधारण दैनिक अनुभवों से हटी हुई हैं। आदर्श के लिए चोटमान चरित्रों में प्रायः अद्भुतता की कुछ मात्रा मिल जाती है। अर्थात् जीवन की महत्वाकांक्षाओं में भी उसकी मूलक-शक्ति होती है। परन्तु भावुकता, प्रेम या वीरता के 'अद्भुत' का आधार अधिकतर दंतकथाएँ, पुराण या इतिहास ही अभी तक होते आए हैं। संस्कृत नाटक की जो वस्तुएँ 'उत्पाद्य' हैं, उनका आदर्श भी उस समय की प्रख्यात बातुएँ ही हैं, जो 'अद्भुत' के तन्त्र से भरी हुई हैं।

(कामना और 'एक घूँट' को छोड़कर 'प्रसाद' के अन्य सब नाटकों की बातुएँ 'प्रख्यात' हैं) राजचरित्रों के राजकीय जीवन और उनकी उस काल की राजनीति तथा 'प्रसाद' में 'अद्भुत' परिस्थितियों में यदि हमको 'अद्भुत' का प्रचुर परिमाण में दर्शन हो तो क्या आश्चर्य है ! साथ ही सुख्यक्त आदर्शगति भी तो है। (परन्तु 'प्रसाद' के 'अद्भुत' में कुतूहल है, आनन्द है।) 'अद्भुत' का साहित्य में अपना एक विशिष्ट और महत्वपूर्ण स्थान है, उसका कुछ उद्देश्य !। उस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उसे उपहास्य और वृत्तिमय बनाना चाहिए। 'प्रसाद' के 'अद्भुत' में वाजोगर के से खेल-
 है। मानस की स्वाभाविक कुतूहल-वृत्ति को सामान्य मानवता के स्वाभाविक वृत्तियों के आधार पर एक एक स्वाभाविक

अवस्था द्वारा क्रमशः जागरित करके वह हमको एक ऐसी परिस्थिति में रख देते हैं जहाँ विस्मय के आनन्द का अनुभव करते हुए भी हम अपने विस्मय से अपरिचित रहते हैं। 'जनमेजय का नागबध' और 'स्कन्दगुप्त' स्वाभाविक 'अद्भुत' के बड़े ऊँचे उदाहरण हैं। दोनों अपनी परिस्थितियाँ और क्रिया-कलाप द्वारा पाठक को एक ऐसे अपाधिब लोक में ले जाते हैं जहाँ सब कुछ नया होता हुआ भी पार्थिव है—जहाँ देवलोक और मर्त्य-लोक की सुगंधकारी अद्भुत संधि है।

वस्तु की अद्भुतता चरित्र परिस्थिति, घटना आदि की अद्भुतता की समष्टि है। जहाँ वस्तु को अद्भुतता होगी वहाँ अङ्गरूप से चरित्र आदि भी भिन्न भिन्न परिमाण में अद्भुत रहेंगे, और जहाँ चरित्र आदि सब अद्भुत होंगे वहाँ वस्तु 'प्रसाद' के 'अद्भुत' भी स्वाभाविक रूप से अद्भुत ही हो जाएगी। मैं अङ्गाङ्गि-सम्बन्ध अंगों का समान रूप से सहयोग न होने पर प्रायः वस्तु को अद्भुतता पूर्णतया प्रतिपादित नहीं होती, उसमें अद्भुतता का आभासमात्र रहता है। इसमें कोई गुराई नहीं है। परन्तु अंगों में 'अद्भुत' होने के लिए कम से कम इस आभास-रूप आधार की आवश्यकता अवश्य रहती है। इस भाँति, अत्यन्त साधारण वस्तु में 'अद्भुत' पात्र या 'अद्भुत' घटना का योग ठीक नहीं होता। उदाहरण के लिए 'कायाकल्प' को सामाजिक कथा उमके, अप्राकृतिक 'अद्भुत' को देखते हुए माध्याम्य हो करी जाएगी और इस अवस्था में उसके सामाजिक और अप्राकृतिक तत्त्वों का विरोध ग्लानिक हो गया है। 'चन्द्रकान्ता' की अप्राकृतिकता में यद्वात नहीं है। 'प्रसाद' के नाटकों में जहाँ वस्तु पूर्ण 'अद्भुत' की कोटि

कथोपकथन

इस प्रबन्ध के आरम्भ में कहा गया है कि कथोपकथन नाटक का एक परम आवश्यक और महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। कथोपकथन नाटक का एकमात्र उद्देश्य है कथोपकथन का महत्त्व परिचित्रण और वस्तु-व्यापार का वह एकेमान नहीं तो, प्रधान साधन आवश्यक है। अतः, कथोपकथन की सफलता पर समस्त नाटक की बहुत बड़ी सफलता निर्भर रहती है।

(कथोपकथन को, इसलिए, व्यवहारानुकूल, भावव्यञ्जक और वृत्त होता चाहिए।) चूत्त का अभिप्राय यह नहीं कि उसमें बलवन्तता या चपलता हो। (त्रिपथ और पात्र की गंभीरता का ध्यान रख कर ही नाटककार को कथोपकथन की भाषा का प्रयोग करना चाहिए।) अतएव, यदि हास्य या विनोद, अथवा वैदूष्य आदि पात्रों की भाषा में उचित चानस्य भी है तो वह गुण हो जाएगा। प्रत्येक अवस्था में कथोपकथन के लिए यह आवश्यक है कि वह वस्तु-प्रसार में सहायक और उसका चरित्र-साधक हो।

(बाबू जयशङ्कर 'प्रसाद' के नाटकों में हम इन गुणों को कहीं अधिक और कहीं कम मात्रा में पाते हैं। कहीं बिलकुल नहीं पाते।) उदाहरण के लिए 'विशाख' में कथोपकथन की पात्रों की योग्यता का सापेक्ष बनाया गया है। 'प्रसाद' के कथोप साय ही अवस्था और परिस्थिति का भी ध्यान कथन के दृष्टि रक्खा गया है। चलते-फिरते व्यवहार में जो लोग कामकाज भर की बातचीत करते हैं, परिस्थितिविशेष में वही गम्भीर और तत्त्व-विज्ञान से मादम होते

हैं। नरदेव राजा, अपनी चाननाओं के अनुसरण में, अथवा न्याय करते समय, जैसा व्यवहारोपयुक्त माधो-साड़ी और संक्षिप्त वातचीत करता है वैसी प्रेमानन्द के प्रभाव में सन्यासी होकर वह नहीं करता। मत्स्य की जिज्ञासा परिस्थिति का और शान्ति की चाह के कारण और उसमें अनुद्भूत प्रभाव वैराग्यपूर्ण दारोनिष्ठता का उद्भूत होता है और वह मोचना है—“एक पिशाचनस्त मनुष्य की तरह मैंने प्रमाद की धारा बहा दी। गर्व के दहने में मैंने सोचा था कि उस नदी में अपने बाहुबल से सतरण कर जाऊँगा, पर मैं खरब बह गया। सत्य है। परमात्मा की सुन्दर शान्त सृष्टि को, व्यक्तिगत मानापमान द्वेष और हिंसा से किना, अधिकारी को भी ‘आलोचित करने का अधिकार नहीं है।’” अनुराग और कृतज्ञता की भावना में थोड़ी-सी कविता भी शायद उसमें आने लगी है। इसलिए अपने जीवित पुत्र को पाकर वह कहता है—“भगवन् तू धन्य है, इस प्रकाण्ड वागग्नि में नन्ही सी दूब तेरी शीतलता में बची रही।” परन्तु वह बहुत नहीं घोलता और अधिक लम्बे भाषण नहीं करता। यही स्वभाविक है। ग्लानि, विराग और कृतज्ञता के भिन्न भाव में हृदय और मानस किञ्चिद् जड़ी-कृत-सा हो जाता है और घोलने की प्रवृत्ति अधिक नहीं होती। यदि हम नरदेव को इसके बाद में भी पूर्ण सन्यासी के रूप में देखते तो शायद उसकी लम्बी पकृताई सुनते। उस समय वह उपयुक्त होती।

नरदेव की परिवर्तित परिस्थिति सन्यास की है। जहाँ परिस्थिति में किसी अन्य प्रकार का परिवर्तन हुआ है वहाँ के परिवर्तन का भी दूसरा रूप है। चन्द्रलखा का -

है। गेतां में फलियों तोड़ती हुई यह मोली-भाली भीड़ बालिका जब पहले-पहल विशाख के मामले पड़ती है तो उसकी श्लाघा और सहायभूति से किञ्चिन् लज्जित भी मालूम होती है और अधिकतर घुप ही रहती है, परन्तु वहाँ जब बाद में प्रेमिका बनकर विशाख के साथ एकान्त में बातचीत करती है तो उसकी बाणी में कोमल कवित्व और दार्शनिकता का तत्त्व था मिश्रता है। प्रेम का आरम्भ कविता और जिज्ञासा का मनोहर सम्मेलन है। चंद्रलेखा कहती है—‘विशाख! कौन कह सकता है? क्या क्षितिज की सीमा से उठते हुए नील नीरद-स्वरूप को देखकर कोई बतला देगा कि यह मधुर पुहार बरसावेगा कि करमाराज करेगा। भविष्य को भगवान् ने बड़ी सावधानी से छिपाया है और उसे आशामय बनाया है।’ ‘विशाख’ में इस प्रकार के भाषण स्वाभाविक होने के अतिरिक्त मोहरेय भी हैं। वे यथार्थ परिस्थिति का परिचय कराते हैं और वस्तु का विकास करते हैं।

पात्रों के स्वाभाविक झनझूल और जिज्ञासा की यह प्रेरणा ‘अज्ञातशत्रु’ में स्वयं लेखक की प्रगति बन गई है। इसका एक प्रमाण यही है कि ‘अज्ञातशत्रु’ में बहुत अधिक ‘अज्ञातशत्रु’ में दार्शनिक अथवा आदर्श पात्र आए हैं। विम्वर-कथोरकथन सार, वासवी, गौतम, जाँवक और मल्लिका किन्हीं न किसी श्रृंखला में दार्शनिक हैं। ऐसे लोग जब आपस में या किसी दूसरे से बातचीत करेंगे तो दो बातें अत्यंत देखने में आएंगी। व्यवसाय की कमी के कारण उनके वार्ताला में यथेष्ट मजीबता नहीं होगी और पात्रों में उच्चर पाने की विशेष उत्सुकता के न होने से उनके भाषण प्रायः लम्बे

स्वायत्त से प्रतीत होंगे ; इसके अतिरिक्त लम्बे तथा स्वायत्त भाषणों के कारण नाटकीय क्रिया-व्यापार में एक प्रकार की शिथिलता उत्पन्न हो जाएगी । इस प्रकार, हम देखते हैं कि जब विस्मसार और वासनों आपस में बातचीत करते हैं तो वस्तु अधिकतर अणुमात्र भी आगे नहीं बढ़ती । जीवक भी जब उनसे मिलता है तो 'नियति की डोरी' में मूलने लगता है । यद्यपि 'नियति की डोरी पकड़ कर' वह कर्मकूप में कूदना चाहता है, परन्तु नाटक में उसके फोड़ विशेष कर्म, हमें दिखाई नहीं देते । इस दृष्टि से, ऐसा भ्रम होता है कि कहीं कहीं 'अज्ञातशत्रु' के कथोपकथन साधन होने के स्थान में स्वयं साध्य बन गये हैं ।

नाटक लिखने की प्रवृत्ति में, यह आवश्यक कथोपकथन व्या- है कि कथोपकथन के तरव पर आधिपत्य पार का आश्रय प्राप्त करने के साथ साथ नाटककार घटनाओं को शीघ्रता और लाघव के साथ उपस्थित करने की आवश्यकता की भी, उपेक्षा न करे । उपन्यास लेखक प्रायः सकल नाटककार क्यों नहीं हो, पाता, इसका यही कारण है कि वह अपने कथोपकथनों को अधिक वर्णनात्मक कर देता है और उनमें व्यापार का वह निर्देश और उसकी वह आकुलता नहीं ला सकता जो नाटकीय रचना की आत्मा है ।

'प्रसाद' के अन्य नाटकों में विरतपात्रों की अधिक मर्यादा होने के कारण, हम निद्रा की उस अलसता का सा अनुभव नहीं करते जो 'अज्ञातशत्रु' के विस्मसार आदि के सम्पर्क से हमको होता है । यद्यपि अन्य नाटकों के पात्र भी प्रायः अन्य नाटकों में तत्त्व-निरूपण की प्रवृत्ति दिखाते हैं तथापि कथोपकथन वे अपने जीवन के किसी न किसी उद्देश्य

महण करने के लिए कुछ समय की आवश्यकता है और जिस रचना के लिए उससे भी अधिक समय की, उसका बोलचाल की भाषा में कोई दूर का नाता भी नहीं हो सकता। भाषा पर एकाधिकार रखने वाला बड़े से बड़ा कवि भी शायद ही अपनी प्रेयसी से इस प्रकार बोलता या बोल सकता हो। ऊपर के उदाहरण के साथ 'अजातशत्रु' में से ही एक दूसरे उदाहरण की तुलना करने से हमारा कथन अधिक स्पष्ट हो जायगा।—

“ओह ! अब समझ में आया। इसमें हमारी विमानता का व्यंग्यसर है, यह कारी की प्रजा का कण्ठ नहीं है, इसका प्रतिकार आवश्यक है। इस प्रकार अजातशत्रु को कोई अपदस्थ नहीं कर सकता।”

इस भाषा में और पिछले उदाहरण की भाषा में आकाश पाताल का अन्तर है। फिर भी हम यह नहीं कह सकते कि इस उदाहरण की भाषा ठेठपन की साम्यता लिए हुए है या उसमें साहित्यिक दोष हैं। ऐसी भाषा शिष्ट समाज की बोलचाल में असम्भव नहीं। साथ ही इसमें साहित्यिक गुण भी वर्तमान हैं। इसके प्रयोग से नाटक की साहित्यिकता को कोई हानि नहीं पहुँचती, और वह सुबोध और भाव्योत्प्रेरक भी है। इन दोनों भाषणों में दूसरा तो अजातशत्रु के अपने मानसिक भावों का सहज उद्गार है, परन्तु पहले को पदमर यह माना जाता है मानों उदयन लेखक द्वारा रटाए गए कुछ वाक्यों को मागन्धी (या, कहना चाहिए, मागन्धी की प्रतिमा) के सामने दुहरा रहा है। दूसरा स्वाभाविक है परन्तु पहला कृत्रिम।

अस्वाभाविक
भाषा से शक्ति

नाटक में लदी हुई भाषा का सब से बुरा परिणाम यह होता है कि इससे परम व्यापृत वस्तु भी निर्यापार और निरचेष्ट हो जाती है। पठन में रंग संकेतों द्वारा मानसिक पात्रों को और मन में अभिनेताओं को हम एक विशेष प्रकार से हाथ-पैर लगात देख सकते हैं परन्तु उन प्रवृत्तियों और परिस्थितियों का सम्यक् अध्ययन नहीं कर सकते जिनके बशीभूत हो वे हिलते-डुलते हैं। अभिनय में एक दूसरी कठिनता यह भी हो सकती है कि यदि अभिनेता भी उस भाषा को नहीं समझता जिसका वह प्रयोग करता है तो वह अपनी चेष्टाओं और अपने भावों में भी स्वाभाविकता नहीं ला सकेगा।

'अज्ञातशत्रु' में अनेक दृश्य ऐसे हैं जिनमें आरम्भ में निर्यापारता और बाद में व्यापार हमें एक साथ ही देखने को मिलते हैं। ऐसे दृश्य प्रायः वे हैं जिनमें विम्वसार और वासवी पहले कुछ देर तक दार्शनिक भीमांसाएँ करते ध्येय कथन की रहते हैं और फिर किसी अन्य पात्र या पात्रों के शान्तिविष्ठा—आ आने से उनकी शान्ति का भङ्ग हो जाता है और परिस्थिति में कुछ उत्तेजना आ जाती है। दूसरे अङ्क का छठा दृश्य इसका अच्छा उदाहरण है। भूतपूर्व सम्राट् और सम्राज्ञी कभी शुकुपत्त और शुकुपत्त की भीमांसा करते हैं और कभी ध्वंश की। इतने में ध्वंश ही के समान झलना वहाँ प्रवेश करती है और तब दृश्य और वातावरण की शान्तता कुछ विधुग्ध होती है। मादुर होता है, 'प्रसाद' स्वयं शान्त दृश्य और ऐसे शास्त्रार्थ पूर्ण कथोपकथन की नारसता को अपने मन में स्वीकार करते हैं। इमीलिए ऐसे शास्त्रार्थ नाटक में स्वतः-अदिष्ट न होकर

किसी अन्य पात्र के प्रवेश में विच्छिन्न हो जाते हैं और कोई नया प्रसङ्ग आरम्भ होता है। यथार्थ में, ऐसे दृश्य अंश रूप में भी जितने कम हों उतना ही अच्छा है। क्योंकि, जिस प्रकार किसी सोते हुए पात्र को स्टेज पर अकेले दिखाना अर्थहीन और हानि कर होगा वही प्रकार दो व्यक्तियों को शान्तिपूर्ण शास्त्र-वर्षा करते हुए दिखाना भी। व्यापारोपयुक्त भाषणों की दृष्टि में 'राज्य भी' सर्वश्रेष्ठ नाटक है, फिर कनरा, 'स्कन्दगुप्त' 'विशाख' और 'जनमेजय का नागयज्ञ'। इन नाटकों के कयोपकथन में शुद्ध दार्शनिकता नहीं, वा नगर्य है और भाषा की जटिलता भी नहीं है।

लम्बे भाषण भी आरम्भ में दार्शनिकता की प्रवृत्ति में ही उत्पन्न होते हैं। जो पात्र महान्ना हैं वे प्रायः लौकिक व्यवसाय की भावना में नहीं बोलते और जब वे उपदेश देते या सात्त्विक दृश्यों की निम्सारता का विश्लेषण करते हैं तो वे उत्तर को कामना नहीं करते। जो दूसरे पात्र उनसे प्रभावित होकर उन्हें सुनते हैं वे उनके व्यक्तित्व और उनकी ज्ञान-गरिमा से अभिभूत होकर कुछ बोलने में अपने को असमर्थ पाते हैं। महात्माओं से बातचीत करने में घटम या उत्तर-प्रत्युत्तर थोड़े ही हुआ करता है। परन्तु, जब दूसरे लोग भी, मानो उनके स्वर्ण-मन्थार लें, लम्बी लम्बी वक्तुताएँ देने लगते हैं तो यह व्यवहार-विरुद्ध हो जाता है। वे इस संसार के मनुष्य हैं, उनके सात्त्विक उद्देश्य हैं, वे जिन लोगों से मिलते हैं कार्यवश मिलते हैं। अतः अपनी बातचीत में उन्हें दूसरों को भी बोलने का अवसर देना चाहिए। विरुद्ध यदि अपनी माता के रोग में आकर उमड़ी

उत्तेजनामयी लम्बी वक्तृता को धैर्यपूर्वक सुन लेता है तो कोई आश्चर्य नहीं। परन्तु 'अज्ञातशत्रु' के तीसरे अङ्क के चौथे दृश्य में कारायण और शक्तिमती की बातचीत पर सचमुच में आश्चर्य किया जा सकता है। कारायण और शक्तिमती, दोनों में से कोई किसी के रोम में नहीं है, प्रत्युत उनमें एक प्रकार का मिवाद-सा हो रहा है। कैसे दोनों में इतना धैर्य है कि वे एक दूसरे को अपनी पूरी पूरी स्पीच समाप्त कर लेने देते हैं? इनमें कारायण तो एक बार बोलते बोलते पूरे दो पृष्ठ ले लेता है, जिसमें यदि उसकी वक्तृता रटी हुई नहीं थी, तो उसे पूरे दस मिनट लगे होंगे। लम्बी वक्तृता से भी अधिकतर वही दोष उत्पन्न होता है जो शास्त्र-वचन या अत्यन्त साहित्यिक भाषा से हो सकता है।

'प्रमाद' के 'अज्ञातशत्रु' में कहीं कहीं लम्बे भाषण आ गए हैं, परन्तु अधिक नहीं। 'जन्मेजय का नागयज्ञ' में यद्यपि उतने लम्बे भाषण नहीं हैं, परन्तु कुछ स्थलों पर वे कथोपकथन के उपयुक्त नहीं हैं। नशा में चूर अश्वत्थामा की सड़क लाइनों में बोलता है। और स्थलों पर भी पात्रगण अपनी बात बात में सामान्यतः सात-आठ पक्तियाँ ले ही लेते हैं। 'विशाल', राष्ट्रपति और 'स्कंदगुप्त' इस दोष से सर्वथा मुक्त हैं। जहाँ कहीं कोई भाषण कुछ बड़ा हो भी गया है तहाँ किसी विशेष आशय के कारण, जिसमें व्यक्ति उस समय तक चुप नहीं होता जब वह अपना पूरा गुस्सा नहीं निकाल देता। ऐसे भाषणों से कथा प्रसार में बाधा नहीं पहुँचती; कुछ न कुछ सहायता ही मिलती है।

कथोपकथन के साथ ही साथ, आत्म-भाषण था

(Solidogor) पर भी विचार कर लेना चाहिए । स्वगतोक्ति
 कथोपकथन का अङ्ग नहीं है पण्डित उमसे
 स्वगतोक्ति कथोपकथन की पूर्वकल्पना मौजूद रहती है । ऐ
 पण्डित कदाचित् हो किमी दृश्य के आरम्भ
 में आते हैं जो आम-भाषण करके तुरन्त ही चने जाते हैं और
 जिनके जाने ही दृश्य समाप्त हो जाता हो । यथार्थ में, किम
 की स्वगतोक्ति को सुनकर हम उमकी तान्त्रिक अवस्था को जान
 हैं और उमसे सम्बन्ध रखनेवाली किसी मजिस्ट्रेट घटना की आश
 करते हैं । प्रायः होता भी ऐसा ही है । ऐसे पण्डित की वक्ति समाप्त
 होते ही किसी अन्य पण्डित का प्रवेश होता है और तदुपरान्त कोई
 ऐसा व्यापार प्रवृत्त होता है जिसमें या तो स्वगत-वक्ता की अवस्था
 का आमान हो या जिसका स्वगत-वक्ता की अवस्था पर प्रभाव
 पड़े । यही स्वगतोक्ति का उपयोग है । विद्वद् के आत्म-भाषण
 के उपरान्त उमकी भांति का प्रवेश होता है और दोनों की बातचीत
 से घटना के जिस विकास की तैयारी होती है उसकी एक अस्तुष्ट
 आशंका विद्वद् के भाषण से ही हनारे भीतर बन चुकी होती
 है । इसके अतिरिक्त कभी कभी स्वगत-भाषण का प्रयोग मृत या
 मविष्यन् की सूचना के लिए भी कर लिया जाता है । अप्रधान
 पात्रों की स्वगतोक्ति का दूसरा कोई अभिप्राय नहीं होता ।

जो स्वगतोक्तियों प्रधान पात्रों द्वारा कराई जाती हैं और
 जिनके द्वारा वक्ता की किसी विशेष अवस्था की सूचना या किसी
 भावी घटना की तैयारी चिह्नित रहती है उनमें
 स्वगतोक्ति के सजीवता और आवेग की यथेष्ट माना रहनी आव-
 निष्ठ विषय रूप है । उनमें व्यर्थ इतिहास-कथन और अनुत्साह
 और प्रयोग न होना चाहिए । शेरिडन का सर पैट्रिक टॉजल

स्टेज पर आकर अपने आपको ही अपने विवाह का व्यौरा
 बिस्तार के साथ सुनाने लगता है। क्यों ? क्योंकि शेरिडन दर्शकों
 को अपने पात्रों का परिचय कराने के लिए उत्सुक है, परन्तु इसे
 योग्यता के साथ न करके वह उन्हें सार्थक या निरर्थक पिछली
 सूचनाएँ देने के लिए स्टेज पर बुला लेता है। इसमें, हम कह
 सकते हैं कि एक प्रकार से लेखक हो का व्यक्तिव विद्यमान है
 उपन्यासकार की भाँति वह दर्शकों को पहले अपने पात्रों से
 परिचित करा देने की चेष्टा करता है, उसको इतना धैर्य नहीं
 कि वह पात्रों को अपने कार्यों द्वारा स्वयं अपने परिचय देने का
 अवकाश दे। यह नाटककार की 'असामर्थ्य' का सूचक है। वह
 दृश्यों और घटनाओं को ऐसे अनुक्रम से नहीं सजा पाता कि
 दर्शक या पाठक ज्ञातव्य पात्रों को बिना बताए ही जान सकें।
 सूचनाभात के लिए जिन स्वगतोक्तियों का प्रयोग होता है वे
 नीरस होती हैं। इसीलिए क्रियाशील प्रधान पात्रों में हम उन्हें नहीं
 चाहते। और इसीलिए, अप्रधान पात्रों में भी वे जितनी कम
 हों, या नहीं हों, उतना ही अच्छा है। सूचनार्थक स्वगतोक्तियों का
 काम सूचनार्थक कथोपकथन से, जैसा कि पुराने प्रवेशक आदि
 में किया जाता था, लिया जा सकता है। ऐसे दृश्य भी
 नीरस होंगे। उनकी नीरसता को दूर करने के लिए प्रयुक्त
 पात्रों के किसी स्वभाव या आदृति के वैचित्र्य की सहायता
 अपेक्षित है। 'अजातशत्रु' में कौशाम्बो-पञ्जुल की गार्हस्थ
 परिस्थिति की सूचना देने के लिए जीवक वैद्य और वसन्तक
 विदूषक की जो बातचीत कराई गई है वह नाटकीय दृष्टि से
 बड़ी उपयुक्त है।

स्वगतोक्ति का सदा से, और सर्वतः, नाटकों में थोड़ा बहुत